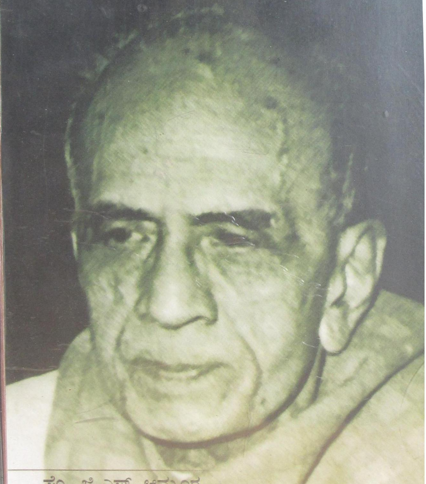
ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ

ವಿರಾಟ್ ಪುರುಷ

(ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಸಮೀಕ್ಷೆ)



ಪ್ರೊ. ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ

ವಿರಾಟ ಪುರುಷ

ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಸಮೀಕ್ಷೆ

ಪ್ರೊ. ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ

ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ

ಬೆಂಗಳೂರು

AADHUNIKA KANNADA SAHITYADA VIRATA PURASHA

By
Prof. G.S. Aamura
Dharawada

Published by
N. Thippeswamy
Administrative Officer
Kannada Book Authority
Kannada Bhavana
J.C. Road, Bangalore-2

Pages : viii + viii(photos)+492=508
First Impression : 2005
Price : Rs. 150/-

ISBN:81-7713-185-0

Printed At
Shakthi Printers & Publishers
No. 277, 5th Cross
Vidhana Soudha Extn.
Kavidhama Nagar, Laggere
Bangalore-560 058
Phone : 080-22712299

ಒಂದು ದಿನ ಒಳಕೊಂಡಿತ್ತು ನೋಡಾ

ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಎರಡು ವಾಸ್ತವಗಳಿವೆ. ಒಂದು - ಜನಾಂಗೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ಮೃತಿ ಸಂಚಯಗಳಂತಿರುವ ಜನಪದ ಪುರಾಣ ಕಥನಗಳನ್ನು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಬಾಯಿಯಿಂದ ಬಾಯಿಗೆ ನೆನಪಿನ ವಾಹಕದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಮೌಖಿಕ ಜಗತ್ತು. ಇದು ಈಗಾಗಲೇ ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಜಗತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು - ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಮಾಹಿತಿ ಭಂಡಾರವನ್ನೂ ತನ್ನ ಸೂಚ್ಯಂಕದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಮನುಷ್ಯನ ಸೃಜನಶ್ರಮದ ಕಾಲದೀರ್ಘತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಅಣುಕ್ಷಣಗಳ ಹ್ರಸ್ವತೆಗೆ ತಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ದೈತ್ಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮೆರೆಯುತ್ತಿರುವ ಗಣಕ ಜಗತ್ತು. ಇದು ದಿನದಿಂದ ದಿನಕ್ಕೆ ಗಣನೆಗೆ ಸಿಗದ ವೇಗದಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಜ್ಞಾನ ಜಗತ್ತು.

ಮೌಖಿಕ ಸೃಜನ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಪ್ರತೀಕ ಸಿರಿಯಜ್ಜಿ. ಗಣಕ ಜ್ಞಾನದ ವೇಗದ ಪ್ರತೀಕ ಶಕುಂತಲಾದೇವಿ. ಸಿರಿಯಜ್ಜಿಯದು ಕೇವಲ ನೆನಪಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ಸೃಜನ ಪ್ರತಿಭೆ. ಅದು ಭೂತವಲ್ಲ, ವರ್ತಮಾನ. ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡ ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಸೃಜನೆ. ಅದು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ಅದೊಂದು ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಶಕುಂತಲಾ ದೇವಿಯವರ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ 2x2=4ರ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ಅಗಾಧ ನೆನಪಿನ ಕೋಶ. ಇದು ತಾಂತ್ರಿಕ ನೈಪುಣ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಅದ್ಭುತ ಸಮೀಕರಣದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿ. ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕಾದ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ, ಮೊದಲನೆಯದು, ಭಾವಪ್ರಭೆಯ ಸೃಜನೆಯ ಫಲ. ಎರಡನೆಯದು ಬುದ್ಧಿ ಸಂಚಯದ ತರ್ಕದ ಫಲ. ಇಂದು ಈ ಎರಡು ವಾಸ್ತವಗಳ ನಡುವೆ ಅಕ್ಷರ ಲೋಕದ ಚಲನೆ ಹಲವು ಸವಾಲುಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿದೆ.

ಜ್ಞಾನದ ಶೋಧ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಂಡಂತೆ, ಬಹಳಷ್ಟು ಆತಂಕಗಳು ನಿತ್ಯದ ಭಯಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಮಾಹಿತಿ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ವೇಗದಾಳಿಗೆ ಸಿಲುಕಿ ಜಗತ್ತಿನ ಬಹುತೇಕ ಭಾಷೆಗಳು ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವ ಆತಂಕವನ್ನು ಹಲವು ಜನ ಭಾಷಾತಜ್ಞರು ಗಂಭೀರ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಆತಂಕದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಸ್ಥಿತಿ ಏನು? ಇದು ಇಂದು ನಾವು ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಭಾಷೆ ಎಂಬುದು ಕೇವಲ ಸಂವಹನ ಸಂಕೇತವಲ್ಲ. ಅದು ಸಮುದಾಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಗರಿಕತೆ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ, ಬುದ್ಧಿಭಾವಗಳು ಸಂಲಗ್ನಗೊಂಡ ಬದುಕಿನ ಪ್ರತೀಕ. ಅದು ಸಮುದಾಯದ ಉಸಿರು. ಇಂಥ ಭಾಷೆಯ ಅಳಿಯುವಿಕೆ ಎಂದರೆ ಬದುಕಿನ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕತೆಯಿಂದ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು

ಹೊರಗಿಡುವುದು: ಆಡಳಿತ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಹೊರೆ ಮಾಡುವುದು. ಇದರ ಅರ್ಥ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಭಾಷಿಕ ಸಮುದಾಯವೊಂದನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ದೂರವಿಡುವುದು. ಜಾಗತಿಕ ಬದುಕಿನ ಸುಖ ಸವಲತ್ತುಗಳಿಂದ ವಂಚಿಸುವುದು. ಇಂಥ ಹಲವು ಆಘಾತಕಾರೀ ಆತಂಕಗಳ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕನ್ನಡ ಅಕ್ಷರ ಲೋಕ ತನ್ನ ಗತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ, ಕನ್ನಡ ಬದುಕಿಗೆ ಆತಂಕ ಆಘಾತಗಳು ಮೈಯುಂಡ ಬಾಳು. ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತ ಮತಿಗಳಿಂದ ಮೊದಲ್ಗೊಂಡು ಹಿತಮಿತ ಮೃದುವಚನ, ನುಡಿ ಟಠಡಢಣ, ಮಾತು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ, ಹಲಗೆ ಬಳಪವ ಪಿಡಿಯದೊಂದಗ್ಗಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡಿದ ಹಲವು ಕಾಲದ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನ ನುಡಿಸಾಧಕರ ಮಾರ್ಗದೇಸಿಗಳ ಸಮಾಹಿತದಲ್ಲಿ ತನಗೆದುರಾದ ಆತಂಕ ಆಘಾತಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡದ ದೀಪ ಬೆಳಗಿದೆ. ಇದರರ್ಥ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಸಮುದಾಯ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸವಾಲುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ವಿವೇಕ ತೋರಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಇಂದಿನ ಆತಂಕ ಹಿಂದೆಂದಿನ ಆಕ್ರಮಣಗಳಿಗಿಂತ ಭಯಾನಕವಾದುದು. ಈ ಭಯಾನಕತೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಹಾಗೂ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುವ ಸತ್ವಶಕ್ತಿ ಭಾಷೆಗಿದ್ದರೂ, ಭಾಷಿಕ ಸಮುದಾಯದ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಸಂಗತಿ. ಈ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸರಕಲ್ಲ; ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಭುತ್ವ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಜನಸಮುದಾಯದೊಳಗೆ ಅರಿವೇ ಗುರುವಾಗಿ ಮೂಡಬೇಕಾದ ಪ್ರಜ್ಞಾವಿಶೇಷ. ಈ ಪ್ರಜ್ಞಾ ವಿಶೇಷ ಸಿರಿಯಜ್ಜಯ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸದೆ ಸಮೀಕರಣದ ಜ್ಞಾನಶಕ್ತಿಗೆ ಮಣೆ ಹಾಕಬೇಕಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರುಚಿ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾವನೆಗೆ ತಂದುಕೊಂಡು ಜಂಗಮಶೀಲವಾಗಬೇಕಿದೆ. ಅತಿರೇಕಗಳ ಅವಾಂತರದಿಂದ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಶಕ್ತಿ ಅಕ್ಷರ ಲೋಕಕ್ಕಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಕ್ಷರ ಲೋಕ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ಜ್ಞಾನದ ಹೊಸ ವಿಸ್ತರಣೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ವಿಜ್ಞಾನದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುವ ಭಾಷೆಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತದೆ. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರ ಸೃಜನಶೀಲಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಾಗ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಾನವೀಯತೆಯ ಪ್ರಭೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊಸಕಾಲದ ಸಂವೇದನೆಗಳಿಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ತರ್ಕದೀಪ್ತಿಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಮ್ಯಗುಣ ಜೀವಂತ ಭಾಷೆಯೊಂದರ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿ. ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲ ನಮ್ಯಗುಣ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿ. ಜಾಗತಿಕ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನಶಾಖೆಗಳ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾ, ತನ್ನ ವೇಗ ವಿಷಯಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಜ್ಞಾನ ಚೇತನಗಳ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಅಲ್ಲಮನ ಒಂದು ವಚನ ಹೀಗಿದೆ .

ಹಿಂದಣ ಅನಂತವನು ಮುಂದಣ ಅನಂತವನು
ಒಂದು ದಿನ ಒಳಕೊಂಡಿತ್ತು ನೋಡಾ
ಒಂದು ದಿನವನೊಳಕೊಂಡು ಮಾತಾಡುವ ಮಹಾಂತನ
ಕಂಡು ಬಲ್ಲವರಾರಯ್ಯ
ಆದ್ಯರು ವೇದ್ಯರು ಅನಂತ ಹಿರಿಯರು ಕಾಲದಂತುವನರಿಯದೆ
ಅಂತೆ ಹೋದರು ಕಾಣಾ ಗುಹೇಶ್ವರ

ಜಗತ್ತಿನ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಹಿಂದಣ ಪರಂಪರೆಯ ಅಪಾರತೆ ಇದೆ. ಮುಂದಣ ಭವಿಷ್ಯದ ಅನಂತತೆ ಇದೆ. ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಲಗ್ನಗೊಂಡ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾದಾಗ ಅದು ಅಳಿಯದ ಮಾತಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಮಾತು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗ ರೂಪಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಮಾತು ಜ್ಯೋತಿರ್ಲಿಂಗವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಂಚಯದ ಜ್ಞಾನದೀವಿಗೆಗಳು. ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೇವಲ ಪಂಡಿತಮಾನ್ಯರ ಸ್ವತ್ತಾಗಿಸದೆ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಬದುಕಾಗಿಸುವುದು ಅಕ್ಷರಲೋಕದ ಗುರಿಯಾಗಬೇಕು. ಜ್ಞಾನ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಶೋಧನೆಗೆ ಹಚ್ಚುತ್ತಾ, ಆತ್ಮಾವಲೋಕನದ ಒಳಮುಖೀದರ್ಶನ ದೀಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣಿಸಬೇಕು. ಇದು ಬದುಕಿನ ಗತಿಶೀಲ ಗುಣವಾದಾಗ ಅತಿರೇಕಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಇದು ಜಾಗತೀಕರಣದ ಯುಗ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ವೇಗ ಅಪರಿಮಿತವಾದಷ್ಟು ಅಪಾಯಕಾರಿಯೂ ಆಗಿದೆ. ಜಾಗತೀಕರಣದ ದಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಏಕ ಜೀವನಶೈಲಿ, ಏಕ ಭಾಷಾಧಿಪತ್ಯಕ್ಕೆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಒಳಗುಮಾಡುವುದರಿಂದ ಆಗುವ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ, ಜೀವನ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ಬಹುಮುಖೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಸಾವು. ಅತಿರೇಕದ ವೈಪರೀತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ಬದುಕನ್ನು ಬರಡಾಗಿಸುವ ಹಾಗೂ ಅಸಮಾನತೆಯ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಅಗಾಧವಾಗಿಸುವ ಅಪಾಯದಿಂದ ಈ ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಇಂದಿನ ತುರ್ತು. ಈ ತುರ್ತಿನ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ವಿವೇಕದ ದಾರಿ ತೋರಿ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಕಡಿವಾಣವನ್ನು ಹಾಕಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು, ಬದುಕನ್ನು ಮಾನವಕೋಟಿಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಅಕ್ಷರಲೋಕಕ್ಕಿದೆ. ಏಕರೂಪೀ ಗುಣದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗಣಕೀಕರಣದ ಏಕಾಧಿಪತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬಹುರೂಪಿ ಗುಣದ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನತೆಯಿಂದ ಹೊಳೆವ ಅಕ್ಷರಲೋಕ ಜಗತ್ತಿನ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳೊಳಗಿನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತದೆ.

ಪುಸ್ತಕಗಳು ಅಕ್ಷರ ಲೋಕದ ಮೂರ್ತರೂಪಗಳು; ಅಮೂರ್ತವಾದ ಜ್ಞಾನಸಂಪತ್ತನ್ನು ಧಾರಣ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಶಬ್ದರೂಪಗಳು. ಶಬ್ದ ಕೇವಲ ಅರ್ಥದ ಅಭಿದಾವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ನಿಲ್ಲುವುದಲ್ಲ, ವ್ಯಂಜನಾ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಅನುಭಾವಿಕವಾಗುವುದು. ಈ ವ್ಯಂಜನಾ ವ್ಯಾಪಾರ ಬುದ್ಧಿಭಾವಗಳ ವಿದ್ಯುದಾಲಿಂಗನ ಪ್ರಭೆಯ ಫಲಿತ. ಹೀಗಾಗಿ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಾಗರಿಕತೆಗಳ ಸಂಚಯಿತ ಫಲವಾದಷ್ಟೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರಂತರವಾಗಿ ಉಜ್ಜೀವಿಸುವ ಧಾತು ದ್ರವ್ಯಗಳು.

ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಸದುದ್ದೇಶದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರ. ವಾಚನಾಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಹಾಗೂ ಪುಸ್ತಕೋದ್ಯಮವನ್ನು ಆರೋಗ್ಯಕರವಾಗಿ ಪೋಷಿಸುವುದು ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ

ಹೊಣೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯುವ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ವಾಚನಾಭಿರುಚಿ ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ವಾಚನಾಭಿರುಚಿ ಕಮ್ಮಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದೆ. ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಎರಡನೆಯ ಆದ್ಯತೆಯಾಗಿ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದೆ. ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಅರಿವನ್ನು ಹಂಚುವ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯೂ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರೊ। ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ ಅವರು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು. ಕನ್ನಡ ಸಾರಸ್ವತ ಲೋಕದ ಪಾರಂಪರಿಕ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಜೊತೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವ್ಯಾಪಕ ಓದಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಉಳ್ಳವರು. ಇವರ ವಿಮರ್ಶಾ ದೃಷ್ಟಿ ಕೃತಿನಿಷ್ಠವಾದಷ್ಟೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿಷ್ಠ ಒಳನೋಟಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು. ಇವರು ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, 'ಶ್ರೀ ರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಸಮೀಕ್ಷೆ' ಎಂಬ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರವಾದುದು ಹಾಗೂ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಜೀವಚೈತನ್ಯ ನೀಡಿದ ಪ್ರಮುಖರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆದ್ಯರು. ಬರೀ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ನಡೆಸಿದ ಚಿಂತನೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕ ನಾಟಕ ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇವುಗಳ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರರು ಶ್ರೀರಂಗರು. ಇವರ ಸಮಗ್ರ ಸಾರಸ್ವತ ಭಂಡಾರವನ್ನು ಕುರಿತು ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ ಅವರು ಸಾವಧಾನದ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಜ್ಞತಾ ಪ್ರಭೆಯ ಪರಿಪಾಕದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಮಗ್ರ ದರ್ಶನ ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಡಮೂಡಿದ ಜೀವಫಲವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಸೇರ್ಪಡೆ. ಪ್ರೊ। ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ ಅವರಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಪ್ರೊ। ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ ಹಾಗೂ ಆಗಿನ ಸದಸ್ಯ ಬಂಧುಗಳು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಆತ್ಮೀಯ ನಮನಗಳು.

ಪ್ರೊ। ಎಸ್. ಜಿ. ಸಿದ್ಧರಾಮಯ್ಯ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಲೇಖಕನಿಂದ

1998ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾದ 'ವಿರಾಟಪುರುಷ'ದ ಪ್ರತಿಗಳು ತೀರಿ ವರ್ಷಗಳೇ ಕಳೆದರೂ ಅದರ ಪುನರ್ಮುದ್ರಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತದ ಸಮಗ್ರ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಬೇರೆ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಅಭಾವದಲ್ಲಿ ಈ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಬೇಡಿಕೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಲೇ ಇದೆ. ಈಗ ಅದರ ಪುನರ್ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಕೈಗೊಂಡು ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ಬಹುದಿನಗಳ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿದಂತಾಗಿದೆ. ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ಹೊರತರುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕದ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಹೆಚ್ಚಿದಂತಾಗಿದೆ. ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಶ್ರೀರಂಗರ ಜನ್ಮಶತಾಬ್ದಿಯ ನಿಮಿತ್ತ ನಾಡಿನಾದ್ಯಂತ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹಾಗೂ ಅವರ ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದವು. ಹೀಗಾಗಿ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯ ಆಸಕ್ತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಿದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಪ್ರಾಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಈ ಮುಂಚೆ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದ ಪ್ರೊ. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಈಗ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿರುವ ಡಾ. ಸಿದ್ಧರಾಮಯ್ಯ ಅವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳ ಫಲವಾಗಿ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಮಹನೀಯರಿಗೂ ನಾನು ಋಣಿ. ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ಎನ್. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೂ ನನ್ನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಜಿ. ಎಸ್. ಆಮೂರ

ಧಾರವಾಡ
ಏಪ್ರಿಲ್ 25, 2005

೧. ಉಪಕ್ರಮ

ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸೆಮಿನಾರೊಂದರಲ್ಲಿ ಶಶಿ ದೇಶಪಾಂಡೆ ತಮ್ಮ ತಂದೆ ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶಕರು ತೋರಿಸಿದ ಆಸಕ್ತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಅತೃಪ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಆಗ ನಾನು ಅವರ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದು ಒಳಗೊಳಗೆ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಿತು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಅವರನ್ನು ಗೌರವಿಸಿದೆಯಾದರೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ, ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶೆ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ನನಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಪಿ.ಎಚ್.ಡಿ. ಪ್ರಬಂಧ ಬರೆದವರು ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಒಬ್ಬರೇ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಹಿರಿಯ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥಗಳ ಮಾನ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅವರನ್ನು ಕುರಿತು ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಂದ **ಅಂಕಣದ** ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆಯಾದ **ಶ್ರೀರಂಗನಮನ** ಬಿಟ್ಟರೆ, ಚರ್ಜಿಯೊಂದರೆ ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ನೆರಂಗರ **ಶ್ರೀರಂಗ: ಜೀವನ ಸಾಹಸ**, ಅವರೇ ಬರೆದ **ಶ್ರೀರಂಗ : ಒಂದು ಹೊಸ ನೋಟ** (೧೯೫೯), ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ನನ್ನ Adya Rangacarya ಹಾಗೂ ಎನ್ಕೆಯವರ **ಶ್ರೀರಂಗ** (೧೯೮೯). ನೆರಂಗರ ಮೊದಲ ಪುಸ್ತಕ ಅದರ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ. ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾದರೂ ಅದು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿದೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಗಾತ್ರ ಚಿಕ್ಕದು. ನೆರಂಗರ ಎರಡನೆಯ ಪುಸ್ತಕ ಹಾಗೂ ಎನ್ಕೆಯವರ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕವಾದವುಗಳು. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಗಳ ತೃಪ್ತಿಕರ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಇನ್ನೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಡೆದೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ವೇಳೆ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಯಿಸುವ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದೆ ನಾನೇ ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಿಷಯದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಅಧಿಕಾರ'ಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ನನ್ನಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗಿದೆ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ೧೯೪೩ ರಿಂದ ೧೯೪೫ರವರೆಗೆ ನಾನು ಧಾರವಾಡದ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅವರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಾಸವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ತೀರ ಸಮೀಪದಿಂದ ನೋಡುವ ಹಾಗೂ ಅವರೊಡನೆ

ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಅವಕಾಶಗಳು ನನಗೆ ದೊರೆತವು. ಹೀಗಾಗಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಾನು ಅವರ ಕೃತಿಗಳತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತನಾದೆ. **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**ವನ್ನು ಕುರಿತ ನನ್ನ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಾನ ದೊರೆತು ಅದು ಜಯಂತಿಯ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೧೯೪೪ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಇದೇ ನನ್ನ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಬರೆಹವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನನ್ನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಊರಿಕೊಂಡಿದೆ. ೧೯೫೮ರಲ್ಲಿ ಗೆಳೆಯ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರರ ಆಮಂತ್ರಣದ ಮೇರೆಗೆ "ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೃದಯವಂತಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜಪ್ರಜ್ಞೆ" ಎಂಬ ಲೇಖನವನ್ನು **ದೀಪಮಾಲೆ**ಗಾಗಿ ಬರೆದೆ. ಈ ಲೇಖನವನ್ನೋದಿ ಶ್ರೀರಂಗರು "ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕ ಗುರುತಿಸಿದುದು ವಿರಳ" ಎಂದು ಬರೆದರು. ಈ ಲೇಖನ ನನ್ನ **ಕೃತಿಪರೀಕ್ಷೆ**ಯಲ್ಲಿದೆ. **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು** ನಾಟಕದ ನನ್ನ ದೀರ್ಘ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮೊದಲು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ **ಸಾಕ್ಷಿ**ಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ನಂತರ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಸಂಪಾದಿಸಿದ **ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ: ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ**ಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಗೊಂಡಿತು. ಈ ಲೇಖನ ನನ್ನ **ಅರ್ಥಲೋಕ**ದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. Adya Rangacarya ಎಂಬ ನನ್ನ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪುಸ್ತಕ ಹಾ.ಮಾ. ನಾಯಕರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ Kannada Writers and Their Work ಮಾಲೆಗಾಗಿ ಬರೆದುದು. ಈ ಪುಸ್ತಕ ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಈ ಪುಸ್ತಕದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಭಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಸಂಪಾದಿಸಿದ **ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ**ಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ನನ್ನ **ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ**ದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ The Hindu ಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ ಬರೆದ 'Adya Rangacharya', ಮುಂಬೈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ Comparative Literature ವಿಭಾಗದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಕುರಿತ ನನ್ನ ಭಾಷಣ, ನನ್ನ **ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಕಾದಂಬರಿ**ಯಲ್ಲಿ **ಪ್ರಕೃತಿ-ಪುರುಷ** ಹಾಗೂ ಇತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ, The Encyclopaedia of Hinduism ಗಾಗಿ ಬರೆದ ಟಿಪ್ಪಣಿ-ಇವುಗಳನ್ನು ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬೇಕು. ಈ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದರ ಉದ್ದೇಶ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿರದೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿ ಎಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಸತತವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ.

ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತದ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಸುಲಭದ ಕಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ನಾನು ನನ್ನ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಇಂಥ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕುವವರು ಹಲವಾರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳೂ ಅಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ. **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**ದ ೧೯೬೩ರ ಆವೃತ್ತಿಯ ರಕ್ಷಾಪುಟದಲ್ಲಿ 'ಅಚ್ಚಿಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾದವು' ಎಂದು ಹೇಳಲಾದ

'ಪಿಡುಗು ಪುಢಾರಿಗಳು', 'ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಶತ್ರುಗಳು', 'ಮರ್ಕಟ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಎಂಬ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನಗಳು, 'ಯೂರೋಪೀಯ ನಾಟಕಕಾರರು' ಹಾಗೂ 'ನಾಟ್ಯ-ರಂಗ' ಎಂಬ ಲೇಖನ ಮಾಲೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಗ್ರಂಥರೂಪ ಕಂಡಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ, 'ಕನ್ನಡ ಶ್ಯಾಮ', 'ಧರ್ಮವಿಜಯ', 'ಇದೇ ಸಂಸಾರ'—ಈ ನಾಟಕಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೂ ಕಾಣೆಯಾಗಿವೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕೆಲವು ಮಾತ್ರ ಪುನರ್ಮುದ್ರಣ ಕಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸಲು ಭಗೀರಥ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮಧುಕರ ವೃತ್ತಿ ನನ್ನದು' ಎಂದು ನಾನೇ ವಾಚನಾಲಯಗಳಿಗೆ, ಗೆಳೆಯರ ಮನೆಗಳಿಗೆ ಅಲೆದಿದ್ದೇನೆ. ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆಯೆ ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳ ಸರಿಯಾದ ಲೆಕ್ಕವಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವರ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ **ಅಧಿಕಮಾಸ** ಮುನ್ನುಡಿ ಸಮೇತ ಪ್ರಬೋಧಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಅಚ್ಚಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಮುದ್ರಣ ಕಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತ ಬಂದರು. ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೆ ಅವರ ಉಳಿದ ಕೃತಿಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೂ ದೊರೆಯಬಹುದು ಎಂಬ ಆಸೆಯನ್ನು ನಾನು ಇನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅಮೇರಿಕ, ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಮೊದಲಾದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಶೋಧಕರಿಗಿರುವ ಸೌಲಭ್ಯಗಳ ನೂರರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾಲು ಕೂಡ ನಮಗಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೂಡ ನನ್ನ ಅನುಭವವೇ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆ ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳ ಮಾದರಿಗಳೇ ಇಲ್ಲ, ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ ಬರೆದ ಅನುಭವ ನನಗಿದ್ದರೂ ಸದ್ಯದ ಪುಸ್ತಕದ ರಚನೆಗಾಗಿ ಬೇರೊಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳು', 'ಗಾಂಧಿಯುಗದ ನಾಟಕಗಳು', 'ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು', 'ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳು' ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಆ ಆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಒದಗಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಆ ಕ್ರಮವನ್ನು ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಅವರ 'ರಂಗ ವಿಮರ್ಶೆ' ಹಾಗೂ 'ನಾಟ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ'ಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದೇನೆ. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದರಿಂದ ಅನುಕೂಲವಾಗಬಹುದು. ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ' ಹಾಗೂ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ' ಎಂಬ ಎರಡೇ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಇವು ರಚಿತವಾದ ವರ್ಷಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದೂ ಕೂಡ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಕಠಿಣವೆನಿಸಿತು.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಷ್ಟೇ ರಂಗವಿಮರ್ಶೆಯೂ ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ

ನಾಟಕಗಳು ಧಾರವಾಡ, ಬೆಂಗಳೂರು ಮೊದಲಾದ ಕರ್ನಾಟಕದ ನಗರಗಳಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ದೆಹಲಿ, ಕಲಕತ್ತಾ, ಮುಂಬೈ, ಪುಣೆಗಳಂಥ ನಾಡಿನ ಹೊರಗಿನ ಶಹರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಯಾರೂ ನೋಡಿರಲಾರರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಮತಿ ಶಾರದಾ ಆದ್ಯರ ಔದಾರ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಇದು ನನಗೆ ಲಭ್ಯವಾದುದರಿಂದ ನನ್ನ ಕೆಲಸ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹಗುರಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಈ ಕೊರತೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತುಂಬಿ ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗವಿಮರ್ಶೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಂತೆ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಾರದು ಎನ್ನುವ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನನಗೆ ಧೈರ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಅನುಭವಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ದಾಟಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ಇದು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೇ ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ.

ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕದ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ-ಎಂದರೆ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಹರಟೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಚರಿತ್ರೆ-ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ, ಅನುವಾದಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಸೇರಿದಂತೆ-ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ದರ್ಶನದ ಸಮಗ್ರತೆ, ಕಲೆಯ ವಿಕಾಸ, ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಕೃತಿಗಳ ಅಂತಃಸಂಬಂಧಗಳು ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು ಎಂದು ನನ್ನ ನಂಬುಗೆ. **ಹರಿಜನ್ವಾರ**, **ಶೋಕಚಕ್ರ**, **ಕತ್ತಲೆಬೆಳಕು**, **ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ**, **ರಂಗಭಾರತ**, **ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ** ಇಂಥ ಕೆಲವೇ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೃತಿಗಳು ಗಂಭೀರ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ವಿರಳ. **ಹರಿಜನ್ವಾರ** ಅವರ ಹತ್ತನೆಯ ನಾಟಕ ಎನ್ನುವ ವಿಷಯವಾಗಲಿ ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳೇ ಎಪ್ಪತ್ತರಷ್ಟಿವೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತಾಗಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಓದುಗರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಾರದು. ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ದರ್ಶನವಿದೆಯೆ? ಇದ್ದರೆ, ಇಂದು ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯೇನು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಮಹತ್ವದ್ದೆನಿಸಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಅವರ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಅವರ ವೈಚಾರಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳು ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**, **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**, **ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ**ಗಳಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಸ್ವಭಾವ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ, ನಾಯಕತತ್ತ್ವ, ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಂಥ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಚಿಂತನೆಯಿದೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಯೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರ ಗುಣದೋಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆಯೇ ಆಗಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ

ವಿಮರ್ಶಕರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಿಂತನೆ ಅವರ ಕಲೆಗೆ ಮಾರಕವಾಗಿ ಕಂಡಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಪೋಷಕ ಅಥವಾ ಪೂರಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಪುನರ್ವಿಚಾರದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆಯೂ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಿವೇಚನೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದರು ಎನ್ನುವುದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳೂ ಅವರನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದವು ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಫೂಕೋ ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಾಹಿತಿಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಯಾರೂ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಐಡಿಯಾಲಜಿಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಇಂಗ್ಲಂಡ್ ವಾಸದಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಕಿ, ಶಾ ಮೊದಲಾದವರ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಫೇಬಿಯನ್ ವಿಚಾರ ಧಾರೆಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಶಾ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿಯೇ ಬರ್ಗಸಾನ Creative Evolution ಸಿದ್ಧಾಂತವೂ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೂ ಪೂರ್ವದ Enlightenment ಯುಗದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೂ ವಿವರವಾದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ವಾದವಲ್ಲಿಯೂ ಬಲವಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಭಾರತೀಯ ಮೂಲಗಳ ಬಗೆಗೂ ಇಂಥದೇ ಪುನರ್ವಿಚಾರದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. **ಭಗವದ್ಗೀತೆ**, **ಕಾಲಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲ**, **ಮಹಾಭಾರತ**, **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ**- ಇವು ಶ್ರೀರಂಗರ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದ ವಿಷಯಗಳಾಗಿದ್ದವೆನ್ನುವುದು ಸರ್ವವಿದಿತ. ಆದರೆ ಈ ಭಾರತೀಯ ಮೂಲಗಳತ್ತ ನೋಡುವ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ಭಾರತೀಯವಾಗಿತ್ತೇ ಅಥವಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗಿತ್ತೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಟಿಳಕರ **ಗೀತಾರಹಸ್ಯಕ್ಕೂ** ಶ್ರೀರಂಗರ **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೂ** ಇರುವ ವೈಚಾರಿಕ ಅಂತರವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಗಾಂಧೀವಾದ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಗಾಂಧೀವಾದವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಸಿದ್ಧಾಂತರೂಪದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವೇ? ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ನಿಜವಾದ ಗಾಂಧೀವಾದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಗೌರವವಿತ್ತು. ಆದರೆ ಗಾಂಧೀವಾದವನ್ನು ಅವರು ಪುರಸ್ಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಎಷ್ಟೋ ವಿಚಾರಗಳು ಅವರಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೆನಿಸಿದವು. **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ** ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ವೈರುಧ್ಯಗಳಿವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಅಧಿಕಾರವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ ಕೆಲವೇ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಗಣನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ವಿ.ಸೀ.ಯವರು ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಓಡಿದ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಓಡಿದವೆನ್ನುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ.

ಬೇಂದ್ರೆ ಅಥವಾ ಕುವೆಂಪುರನ್ನು ಓದದೆಯೂ ಇಂದು ನಮ್ಮ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ವಿದ್ಯಾವಂತರೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಒಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ನಿಜವಾಗಿದೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿರುವ ಕನ್ನಡ ಬಲ್ಲ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೆಸರೂ ಕೂಡ ಅಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ನನ್ನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಿದವರೂ, ಪ್ರಥಮವರ್ಗದ ಮೇಧಾವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದ ಅವರಂಥ ಲೇಖಕರನ್ನು ಇಷ್ಟು ಬೇಗ ವಿಸ್ಮೃತಿಗೆ ತಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದುರಂತವೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ. (ಶ್ರೀರಂಗರ ಜನ್ಮಶತಮಾನೋತ್ಸವ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ನಾಡಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ, ಈ ದುರಂತ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.) ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕೊರತೆಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ಇಂಥ ದುರಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ದನಿಯಾದರೆ ಸಾಕು.

ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಹೊಣೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನನ್ನದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಸಹಾಯ ದೊರೆತಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕುಟುಂಬದವರಾದ ಶಾರದಾ ಆದ್ಯ, ಉಷಾ ದೇಸಾಯಿ, ಶಶಿ ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರಲ್ಲದೆ ಮಿತ್ರರಾದ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಚೆನ್ನವೀರ ಕಣವಿ, ಎ.ಜಿ. ಪಾಟೀಲ, ಶ್ರೀನಿವಾಸ ರಿತ್ತಿ, ಸಿಂಘುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಬಿ.ವಿ. ಗುಂಜೆಟ್ಟಿ, ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ನಾಯಕ, ದೇವು ಪತ್ತಾರ, ಜಿ.ಎಮ್. ಹೆಗಡೆ, ಸುರೇಂದ್ರ ದಾನಿ, ವಿ.ಎಚ್. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ್ವರ, ಎಮ್.ಜಿ. ಹೆಗಡೆ, ಎಚ್.ವಿ. ನಾಗೇಶ ಹಾಗೂ ಜಿ.ಬಿ. ಮನ್ಸಾಬಾರ್ ನನಗೆ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಸಂಗ್ರಹಗಳಿಂದ ಕೊಡಮಾಡಿ ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜು, ಗೋಖಲೇ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟ್, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳ ಟ್ರೈನಿಂಗ್ ಕಾಲೇಜು, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಹೈಸ್ಕೂಲು-ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರು, ಗ್ರಂಥಪಾಲರು ತಮ್ಮ ವಾಚನಾಲಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನೊದಗಿಸಿ ಸಹಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ ಭಾವಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ನಾಯಕ, ಹೆಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ, ಸಿಂಘುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ವಿ.ಬಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ, ಹರ್ಷ ಡಂಬಳ, ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ ಹಾಗೂ ಕೆ.ಎಸ್. ಉಪಾಧ್ಯ ಅವರಿಂದ ನನಗೆ ಅಮೂಲ ಸಹಾಯ ದೊರೆತಿದೆ. ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಓದಿ, ಸಲಹೆಗಳನ್ನಿತ್ತು, ಕರಡು ತಿದ್ದಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ

ಉಪಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ನನ್ನ ನಾಲ್ಕಾರು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನೀ ಪ್ರಕಾಶನದವರೇ **ವಿರಾಟ ಪುರುಷದ** ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನನ್ನ ಅನಂತ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತು. 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲ ಋಗ್ವೇದದ ಪುರುಷ ಸೂಕ್ತದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ನಾನು ಅದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಳಸಿದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟಪುರುಷದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ, ಶ್ರೀರಂಗರು "ತನ್ನಲ್ಲಿಯ 'ಪುರುಷ'ನನ್ನು, ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪೂಜೆ ಮಾಡಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡವನು 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ನಾಗುವನು, ಆ ಮೇಲೆ ವಿರಾಟ ಪುರುಷನಂತೆಯೆ ತನ್ನ ಅವಯವಗಳ ಆಹುತಿಯನ್ನು ಮಾಡುವನು" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಸಾಹಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ ತನ್ನರಿವು ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಆಹುತಿ ಕೊಡುವ ತ್ಯಾಗಬುದ್ಧಿ. ಇವೆರಡೂ ಗುಣಗಳನ್ನು ನಾನು ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವರನ್ನು 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಕಮಾಲ ಪಾಶನನ್ನು 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದರು. ಅವರನ್ನು ನಾನು 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ಎಂದು ಕರೆದುದು ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಈ ತರ್ಕವನ್ನು ಒಪ್ಪದವರಿಗೆ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಯಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲು ಪುಸ್ತಕ ಬರೆದ ನೆರಂಗರು ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನೌಕರಿಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡರು. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನನಗೆ ನೌಕರಿಯೇ ಇರದ್ದರಿಂದ ಆ ಹೆದರಿಕೆಯಂತೂ ಇಲ್ಲ! ಅದರ ಬದಲು ಒಂದು ಅಗತ್ಯದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದ ತೃಪ್ತಿ ಇದೆ. ನನ್ನ **ಅರ್ಥಲೋಕ, ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಕಾದಂಬರಿ** ಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿದ ಸಹೃದಯ ಓದುಗರು **ವಿರಾಟ ಪುರುಷವನ್ನೂ** ಆದರಿಸುವರು ಎಂಬ ಭರವಸೆಯೊಡನೆ ಉಪಕ್ರಮದ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

◆



ಚಿತ್ರ, ೧

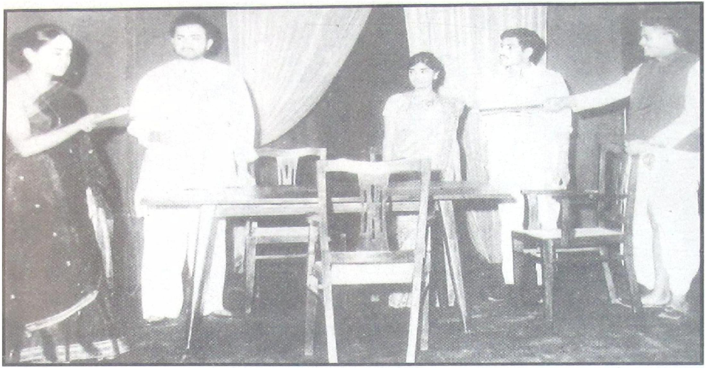




ಚಿತ್ರ, ೨



ಚಿತ್ರ ೪



ಚಿತ್ರ ೫





ಚಿತ್ರ ೭



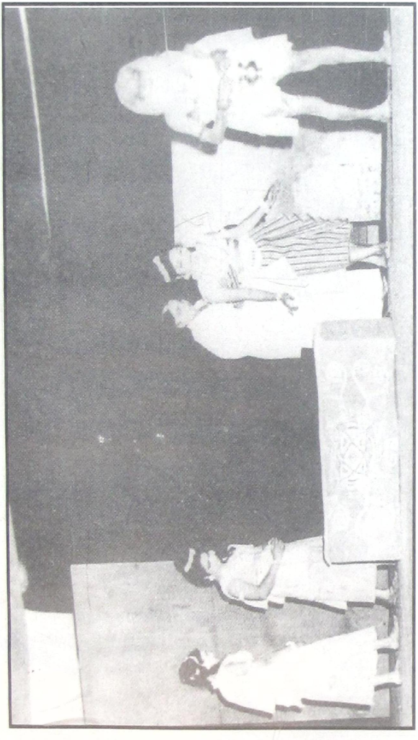
ಚಿತ್ರ, ೮



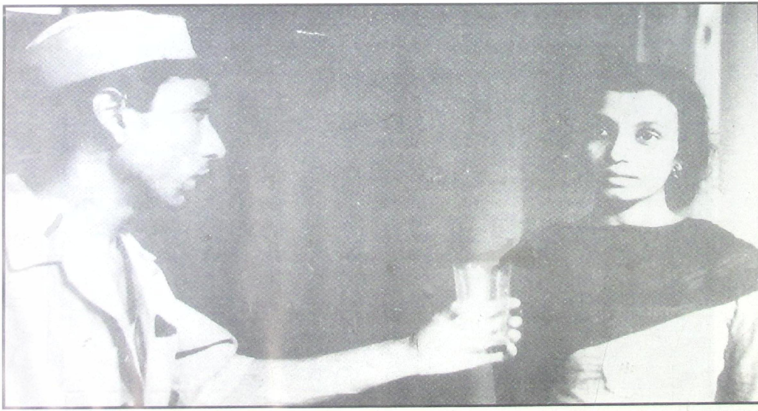
ಚಿತ್ರ. ೯



ಚಿತ್ರ. ೧೦



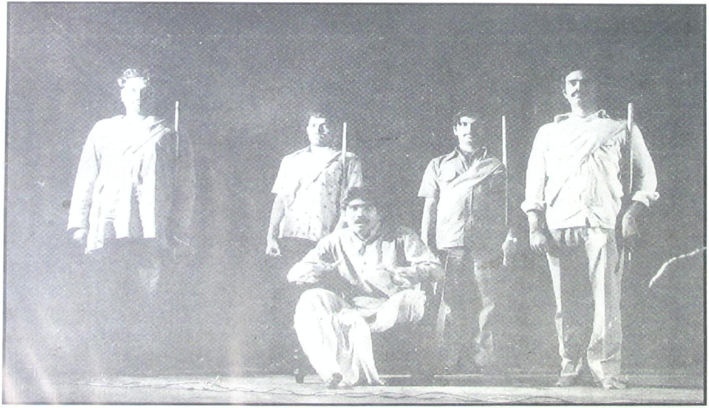
ಚಿತ್ರ ೧೧



ಚಿತ್ರ, ೧೨



ಚಿತ್ರ, ೧೩



ಚಿತ್ರ, ೧೪

ಫೋಟೋ ವಿವರಗಳು

ಚಿತ್ರ ೧

ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿಗಳ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ

ಜಿ.ಎಸ್.ರಾಜಾಧ್ಯಕ್ಷ (I.C.S)ರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಉತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭ, ೧೯೩೫

(ನಿಂತವರು) ಕುಲಕರ್ಣಿ ಎಸ್.ಕೆ, ಜೋಶಿ ಕೆ.ಬಿ, ಕಣಬರ್ಗಿಮಠ ಎಸ್.ಎಸ್, ಮಳಿಯೆ ಗೋವರ್ಧನರಾವ್, ಗುಂಜೀಕರ ಡಿ.ಕೆ, ಆಳವಣಿ ಎನ್.ಆರ್, ಸೂಳಿಭಾವಿ ಜಿ.ವಿ, ಹಿರೇಮಠ ವಿ.ಬಿ, ಜೋಶಿ ಜಿ.ಎನ್.

(ಕುರ್ಚಿಗಳಲ್ಲಿ) ಪ್ರೊ. ಸಾಸನೂರ ಎ.ಟಿ, ಪಂ. ತಾರಾನಾಥ, ಸೌ. ಶಾರದಾ ಆದ್ಯ, ರಾಜಾಧ್ಯಕ್ಷ ಜಿ.ಎಸ್. (I.C.S), ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ.

(ಕುಳಿತವರು) ಪಾಟೀಲ್ ಎಚ್.ಎಸ್, ಹರಿಬಿಲ ಎನ್.ಬಿ, ಮೆಳ್ಳಿಗಟ್ಟಿ ಜಿ.ವಿ, ಹಲಸಗಿ ಕೆ.ಜಿ, ಕುಲಕರ್ಣಿ ಕೆ.ಎ, ಜೋಶಿ ಕೆ.ವಿ, ಪತ್ರಾವಳಿ ಡಬ್ಲ್ಯೂ.ಜಿ.

[ಕೃಪೆ : ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ನಾಯಕ]

ಚಿತ್ರ ೨

ಕನ್ನಡ ಅಮೆಚೂರ್ ನಾಟ್ಯಸಂಘದವರು ೧೧-೯-೩೩ನೆಯ ದಿವಸ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಆಡಿತೋರಿಸಿದ **ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ**ದ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದವರು.

(ನಿಂತವರು) ಆಳವಣಿ ಎನ್.ಆರ್, ಮಳಿಯೆ ಗೋವರ್ಧನರಾವ್, ಕಡಪಾ ಜಿ.ಆರ್.

(ಕುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ) ಜೋಶಿ ಕೆ.ವಿ, ಕಣಬರ್ಗಿಮಠ ಎಸ್.ಎಸ್, ಮೊರಬ.

(ಕುಳಿತವರು) ಹಲಸಗಿ ಕೆ.ಜಿ, ಜೋಶಿ ಜಿ.ಎನ್. [ಕೃಪೆ : ರಂಗಭೂಮಿ]

ಚಿತ್ರ ೩

ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲೋದ್ಧಾರಕ ಸಂಘ ಧಾರವಾಡದಿಂದ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**

೧೩ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್, ೧೯೬೪

ಗೋವಿಂದ ಹೊಸಕೇರಿ, ಹರ್ಷ ಡಂಬಳ, ಸೌ. ಇಂದೂಬಾಯಿ ಪುರಾಣಿಕ, ಜಿ.ಜಿ. ಪುರಾಣಿಕ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಜಿ.ಜಿ. ಪುರಾಣಿಕ [ಕೃಪೆ : ಹರ್ಷ ಡಂಬಳ]

ಚಿತ್ರ ೪

ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್, ಮುಂಬಯಿ, ಅವರಿಂದ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ **ರಂಗಭಾರತದ** ಪ್ರಯೋಗ, ಮೇ ೧೯೬೫

ಶ್ರೀರಂಗ, ವಿ.ಬಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ

ನಿರ್ದೇಶನ : ಕೇಶವ ಮುತಾಲಿಕ [ಕೃಪೆ : ವಿ.ಬಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ]

ಚಿತ್ರ ೫

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾಸಂಘ, ಬೆಂಗಳೂರು ಅವರಿಂದ **ನೀ ಕೊಡೆ, ನಾ ಬಿಡೆ** ಜುಲೈ ೧೯೬೮

(ಎಡದಿಂದ) ಉಮಾ ಶಿವಕುಮಾರ, ಕೊಂಡಜ್ಜಿ ರಾಜಶೇಖರ, ಕು. ಗೀತಾ, ಡಿ. ಶಿವರಾಮಯ್ಯ, ಹನುಮಂತ ಅಯ್ಯರ್

ನಿರ್ದೇಶನ: ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ [ಕೃಪೆ : ಹೆಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ]

ಚಿತ್ರ ೬

ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್, ಮುಂಬಯಿ ಅವರಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಏನ ಬೇಡಲಿ ಮುಂಬಯಿ
೨೮-೧೨-೧೯೭೨
(ಎಡದಿಂದ) ಮುರಲಿ ಚಿಮ್ಮಲಗಿ, ಅನಂತ ಗುಡೂರ, ಕು. ರೇಖಾರಾವ್
[ನಿರ್ದೇಶನ : ಕೃಪೆ : ವಿ.ಬಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ]

ಚಿತ್ರ ೭

ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು, ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು, ಸಾಗರ, ೧೯೭೧
ನಿರ್ದೇಶನ : ಎನ್.ಆರ್. ಮಾಸೂರ [ಕೃಪೆ : ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು]

ಚಿತ್ರ ೮

ರಂಗ ಸಂಪದ, ಬೆಂಗಳೂರು ಅವರಿಂದ ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ, ಬೆಂಗಳೂರು,
ಏಪ್ರಿಲ್, ೧೯೭೬
(ಎಡದಿಂದ) ಟಿ.ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಡಿ.ಆರ್.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಸತ್ಯ ಮಳಕಟ್ಟೆ
[ನಿರ್ದೇಶನ : ಕೃಪೆ : ಹೆಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ]

ಚಿತ್ರ ೯

ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ ಆಗಸ್ಟ್, ೧೯೮೨
(ಎಡದಿಂದ) ಶ್ರೀಮತಿ ಪದ್ಮ , ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಹೊಳ್ಳ, ಶ್ರೀಮತಿ ಕಮಲಾ
[ನಿರ್ದೇಶನ : ಕೃಪೆ : ಹೆಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ]

ಚಿತ್ರ ೧೦

ಸುನೋ ಜನಮೇಜಯ, ಮುಂಬೈಯ ಥಿಯೇಟರ್ ಯುನಿಟ್‌ದವರಿಂದ, ೧೯೬೬
ನಿರ್ದೇಶಕ : ಸತ್ಯದೇವ ದುಬೆ
[ಕೃಪೆ : ನಟರಂಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ ಹಾಗೂ ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ]

ಚಿತ್ರ ೧೧

ಉಜ್ಜಯನಿಯ ಕಾಲಿದಾಸ ಸಮಾರೋಹದಲ್ಲಿ ಬೆನಕ ತಂಡದವರಿಂದ
ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲಮ್, ೪-೧೧-೧೯೭೬
(ಎಡದಿಂದ) ಕು. ರಾಣಿ, ವಿಮಲಾ ರಾಮು, ಶೈಲಜಾ ರಾವ್, ಗಾಯತ್ರಿ ರಾವ್
ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಶ್ರೀರಂಗ, ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ [ಕೃಪೆ : ಹೆಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ]

ಚಿತ್ರ ೧೨

ಸುನೋ ಜನಮೇಜಯ ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾಲಯದ
ರಂಗಮಂಡಲದವರಿಂದ ೧೯೬೫-೬೬
ನಿರ್ದೇಶಕ : ಮೋಹನ ಮಹರ್ಷಿ [ಕೃಪೆ : ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ]

ಚಿತ್ರ ೧೩

ಸಿರಿ ಪುರಂದರ ಸಾಗರದ ಉದಯ ಕಲಾವಿದರಿಂದ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಎನ್.ಆರ್. ಮಾಸೂರ [ಕೃಪೆ : ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು, ಸಾಗರ]

ಚಿತ್ರ ೧೪

ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ, ೧೯೭೮
[ನಿರ್ದೇಶನ : ಕೃಪೆ : ಹೆಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ]

ಭಾಗ ಒಂದು
ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಪಂಚ

ಯದ್ವೇದಾಧ್ಯಯನಂ ತದೋಪನಿಷದಾಂ ಸಾಂಖ್ಯಸ್ಯ ಯೋಗಸ್ಯ ಚ
ಜ್ಞಾನಂ ತತ್ಕಥನೇನ ಕಿಂ ನಹಿ ತತಃ ಕಶ್ಚಿದ್ಗುಣೋ ನಾಟಕೇ

ಭವಭೂತಿ

ನಾಟಕವು ಜೀವನಪೂರ್ತಿಯ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ.

ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ

I do not allow my feelings to flow into the theatrical embodiment. This would falsify the world. I attempt a classical, cold method of depiction, based largely upon the intellect. I do not write for the scum who value having their heartstrings plucked.

Bertolt Brecht.

೨. ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆ

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಹಾಗೂ ದೀರ್ಘಕಾಲ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಯಿಸಿದವರು ಭಾರತದಲ್ಲಿಯಂತೂ ವಿರಳ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅವರು ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದರಷ್ಟೇ[೧] ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟ್ಯದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಭರತನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆ ಹಾಗೂ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಟ್ಟರು.[೨] ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರು ಬರೆದ The Indian Theatre[೩] (ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಂತರವೂ ಲಭ್ಯ) ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸದ ಫಲವಾಗಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಅಧಿಕಾರವಾಣಿಯಿಂದ ಮಾತಾಡಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ Introduction to Bharata's Natyasastra[೪] ಹಾಗೂ Drama in Sanskrit Literature[೫] ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ ಪ್ರೌಢ ಗ್ರಂಥಗಳಾಗಿವೆ. ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದ ಕಾಳಿದಾಸ ಹಾಗೂ ಭವಭೂತಿ ಯರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೬] ಮೂರು ವರ್ಷ ಕಾಲ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಬಂದವರಾದುದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯವೂ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಅವರು ಬರೆದ 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟ್ಯ' ಎಂಬ ಅಪೂರ್ಣ ಲೇಖನಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ರಶಿಯನ್ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಚೆಕಾಫ್ ಹಾಗೂ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಮತ್ತು ಸ್ವೀಡಿಶ್ ನಾಟಕಕಾರ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ರ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಿದೆ. ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅವರು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾನ ಕೆಲ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅವರು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಗಮನಿಸಿದ್ದರು.

ತಮ್ಮ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿ ಹಾಗೂ ಹಂಗೆರಿಗಳ ಪ್ರವಾಸ ಕೈಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅವರು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನಂತೂ ಅವರು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ನೋಡಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದರು. ಅವರೇ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ[೭] ಹಾಗೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಗಳಾದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ[೮] ಹಾಗೂ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ

- **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದರ ಛಾಯೆ'** ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಗು-ಹೋಗುಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ವೈಚಾರಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಾಗಿವೆ. ಇವಲ್ಲದೆ, ಹಲವಾರು ಲೇಖನ, ಭಾಷಣಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿ-ಗತಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಲೇ ಇದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆ ಬೆಳೆದುಬಂದ ತಮ್ಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರ ಮಹತ್ವದ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ:

> *ನಾಟಕ ಲೇಖನವನ್ನು ನಾನು ಶಾಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗಲೆ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದೆನಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ, ವಿಚಾರಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸತೊಡಗಿದ್ದು ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿದ ತರುವಾಯ. ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಘ, 'ಪ್ರೇಮ' ಎಂಬ ತ್ರೈಮಾಸಿಕ (ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿ) ಪತ್ರಿಕೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ಒಂದು ತರದ ವಿಧಾಯಕ ಕಾರ್ಯಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದೆ; ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಸಿ, ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ [illegible] ತರುವಾಯ ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರದ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಗೀತ ಮತ್ತು ನಾಟಕ (Song and Drama) ಎಂಬ ಶಾಖೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ, ತರುವಾಯ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಸಂಘವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಈಗ ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ಭಾಗವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.*
>
> 'ತೆರೆ ಏಳುವ ಮುಂಚೆ'
>
> ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ (೧೯೬೮)

ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ ಭರತನ **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ.** ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಗ್ರಂಥ ಎಷ್ಟು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ೧೯೬೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ **ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ**" ಎಂಬ ಪುಸ್ತಿಕೆಯ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಸ್ವತಂತ್ರಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ತರುಣ ನಾಟಕಾಭಿಮಾನಿಗಳು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪ ಬೇಗನೆ ಬರುವುದು." ಆದರೆ, ಇಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ "ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿ ತಿಳಿಯದೆ ಇಡೀ

ಒಡಿಯಬೇಕಾಗುವುದು"[೧೮] ಎನ್ನುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡಲೂ ಅವರು ಮರೆಯಲಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ವಿವರಣೆ ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದೆ:

> *ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೂಲವಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಮ್ಮನ್ನಾಕರ್ಷಿಸಿದೆ. ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಲೋಕಚರಿತ, ಜನರ ನಡೆ-ನುಡಿಗಳ ಚಿತ್ರ. ನಾಟಕವು ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗುವ ವೇದ. ಆದರೆ ನಾಲ್ಕು ವೇದಗಳಂತೆ ಬರೀ ಜ್ಞಾನವನ್ನೇ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ರಂಜನವನ್ನೂ ಕೊಡುವುದು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರ, ಜನಪ್ರಿಯ ವಸ್ತು ನಟನಟಿಯರು (ಆಚಾರ್ಯ-ನಿರ್ದೇಶಕರು ಸಹಿತ) ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇವು ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ದುರ್ಬಲವಿರಲಾಗದು. ಜನರ ನಡೆನುಡಿಗಳನ್ನು ಅರಿತು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿರಬೇಕು, ಜನರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹಿಡಿಯುವಂತೆ ಕತೆ ಇರಬೇಕು; ದೇಹದಾರ್ಢ್ಯ, ಶಾರೀರದ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣ, ಭಾಷೆ-ಉಚ್ಚಾರಗಳ ಶುದ್ಧಿ ಇವು ನಟನಿಗೆ ಅಗತ್ಯ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಆನಂದಿಸುವ ರಸಗ್ರಾಹಕತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚಿತವೆ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಮೂಲತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಾರಿದೆ."*[೧೯]

ನಾಟಕರಚನೆ, ನಿರ್ದೇಶನ, ನಟನೆ, ರಂಗತರಬೇತಿ-ಇಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದುಡಿದ, ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅಪ್ರತಿಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯವುಳ್ಳ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಗಲಾರದು.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪ "ಅನುಕರಣ" ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭರತನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಮೂಲಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ ಅನುಕರಣ; ಅನಿವಾರ್ಯ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ರಂಜನ"—ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮುಖ್ಯ ಸೂತ್ರ. ಮನುಷ್ಯನ ಹುಟ್ಟುಗುಣಗಳಾದ ಅನುಕರಣದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ರಂಜನದ ಬಯಕೆಗಳೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಾದವು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ('ಅನುಕರಣ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಭರತ ಉಪಯೋಗಿಸುವ 'ಅನುಕೀರ್ತನ' ಶಬ್ದದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನು 'ಅನುಕರಣ' ಎಂದರೆ ತದ್ವತ್ ವ್ಯವಹಾರವಲ್ಲ, 'ಅನುವ್ಯವಸಾಯ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಅವರು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತಾರೆ.) ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯಿದ್ದರೂ ಅದು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ

ಪ್ರೇರಣೆ ಹಾಗೂ ಜ್ಞಾನದ ಉದ್ದೇಶ ಮೊರೆತ ನಂತರ ಅದು ಈ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಅಥವಾ 'ರಂಗಸ್ಥಲ' ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಭೂತವಾದ ಎರಡು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ಅವರು 'ರಂಗ' ಎಂದಾಗ 'ರಂಜನೆ', ಹಾಗೂ 'ಭೂಮಿ' ಅಥವಾ 'ಸ್ಥಲ' ಎಂದಾಗ ಈ ರಂಜನೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಲ ಅಥವಾ ಪರಿಸರ ಎಂದು ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.[೧೨] ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ರಂಜನೆಯೊಂದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಲಾರದು, ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಅದು ಒದಗಿಸಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಲುವು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾದದ್ದು. "ರಂಜನೆಯೊಂದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾದಾಗ ಅದು ಅಶ್ಲೀಲತೆಯಂಥ ಹಲವಾರು ದೋಷಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡಬಹುದು" ಎನ್ನುವ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಕೂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭರತನಿಂದಲೇ ದೊರಕಿಸಿದರು. ರಂಜನೆ ಜನರ ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನವಲಂಬಿಸಿದರೆ "ಸ್ಥಲ" ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತ "ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಜನರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಎಂದರೆ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ, ಒಂದರ ಸ್ವರೂಪವು ಇನ್ನೊಂದರದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವ 'ಸಮವಾಯ' ಸಂಬಂಧವು ಇವೆರಡರಲ್ಲಿವೆ"[೧೩] ಎಂದು ಅವರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಲ್ಲದ ನಾಟಕವು ನಾಟಕವೇ ಅಲ್ಲ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಂಬಿದ್ದರು. "ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲ. 'ಪ್ರಯೋಗಪ್ರಧಾನಂ ಹಿ ನಾಟ್ಯಂ' ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ" ಎಂದು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೧೪] ಆದರೆ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ರೂಪವಾಗಿತ್ತು. "ನಾಟಕವು ಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂದು ನಾನು ನಂಬುತ್ತೇನೆ"[೧೫] ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ತಿಳಿಸಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆಯೆ ಅವರು ಆದ್ಯತೆ ನೀಡಿದರು, ಆದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ (ನಾಟ್ಯದ) ಅಂಗಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಅವರ ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ರಂಗಸ್ಥಲ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು - ನಾಲ್ಕನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾರೆ.[೧೬] ಆದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮಹತ್ವದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವು ಅವರಲ್ಲಿತ್ತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ **ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ** ಬರುವ ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆ ಪುರಾವೆಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಅಗತ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪಾತ್ರದ ಮಹತ್ವವನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರ ಸಾಧ್ಯವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್ ಹಾಗೂ ಟೆನ್ನೆಸಿ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ತಮ್ಮ ನಿರ್ದೇಶಕರೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸೌಹಾರ್ದದ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ

ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮುಖ್ಯ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿದವನು ನಿರ್ದೇಶಕನು, ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡವನು ನಿರ್ದೇಶಕನು, ನಟ-ನಟಿಯರ ಈ ಗುಂಪಿನಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮಷ್ಟಿದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಕೊನೆಗೆ ಇಂತಹ ಅರ್ಥವನ್ನೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಕವಾಗುವಂತೆ ಬಿಂಬಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತವನೂ ನಿರ್ದೇಶಕನು..."[೧೭] ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕಾಗಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಕಟ್ಟುಬೀಳಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. "ಯಾವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗಲೂ ಆಧುನಿಕ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಯೋಗ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಗತಿಪರ, ಹಳೆಯದೆಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಅನರ್ಹ ಎಂಬ ತಪ್ಪ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮಾತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಬಲಿಯಾಗಬಾರದು. ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾಡಿದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಯಾವುದನ್ನು ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ, ಆಧುನಿಕ, ಪ್ರಗತಿಪರ, ನವ್ಯ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ತಿಳಿಯುವೆವೊ ಅದು ಸಾವಿರ-ಎರಡು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚಿತ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದಿತು ಎಂದು ಕಂಡುಬರುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಅಂತಹ ವಾದಸರಣಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಎನ್ನಿಸುವುದು. ಯಾವುದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲ, ಯಾವುದು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮಾಡಲು ಹೆಚ್ಚು ಸಹಾಯಕ, ಯಾವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಊಹಾಶಕ್ತಿ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾವುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಒಂದು ತರದ ಸಮಷ್ಟಿರೂಪ ಒದಗಬಹುದು, ಅಂತಹ ಕ್ರಮವೆ ಸರಿಯಾದ ಕ್ರಮ ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಕರು ತಿಳಿಯತಕ್ಕದ್ದು. ಪರಿಣಾಮಸಿದ್ಧಿಯಾದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕ್ರಮವಿದ್ದಿತು ಎಂಬುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಬರುವುದಿಲ್ಲ."

'ನಾಟಕ ಯಾವುದೆ ಇರಲಿ, ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿದೆ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಭೇದಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಲೋಕಧರ್ಮೀ' ಹಾಗೂ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀ'ಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಒಲವುಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದವುಗಳು ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮೀ'ಯೊಂದೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವ ಕಾರಣ 'ಲೋಕಧರ್ಮೀ' ಯ (Representation) ಬಗ್ಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಅತೃಪ್ತಿಯೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಅವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ Epic Theatre ಈ ಅತೃಪ್ತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬಂದಿತು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುವುದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಈ ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನಶೈಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಪರಿಚಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬ ಅವರ ಊಹೆಯಲ್ಲಿಯೂ ತಥ್ಯವಿದೆ.[೧೮] "ಉತ್ತಮ ನಾಟಕದ ಪರೀಕ್ಷಣವು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದಲ್ಲ, ಪಠಣದಿಂದ, ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕದ ಸೋಲಿಗಿಂತಲೂ ಕೆಟ್ಟ ನಾಟಕದ ಜಯವೇ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅಹಿತಕರವಾದದ್ದು"

ಎಂಬ ಕಮಲಾದೇವಿ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು"[೧೯] ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರಾಗಿದ್ದ ಮಹಮ್ಮದ ಪೀರರು ಕೂಡ ನಾಟಕಕಾರನು ಆಡಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಬಾರದು, ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದುದರ ದಾಖಲೆಯಿದೆ.[೨೦] ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಸೂಚಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನ 'ಭಾಷಾಕೃತಿ' ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ 'ರಂಗಕೃತಿ'ಗಳ ನಡುವಿನ ಭಿನ್ನತೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವ ಸಂಭವವಿರಲಿಲ್ಲ. "ರಂಗನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ-ನಾಟಕ ಎಂಬ ಭೇದ ತಪ್ಪು; ನಾಟಕವು ಯಾವಾಗಲೂ ರಂಗಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ನಾಟಕವೆನ್ನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆನ್ನಿಸುವಾಗಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು" ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವಾಗಿತ್ತು.[೨೧] "ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕರದ್ರವ್ಯವಾಗಿ ಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ"[೨೨] ಎನ್ನುವ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವರು ಅನುಮೋದಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ಕಾವ್ಯಾಂಶ'ವನ್ನು ಚಿರಂತನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದರು ಹಾಗೂ ಈ ಕಾವ್ಯಾಂಶ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದುದು ಎಂದು ವಾದಿಸಿದರು. ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಆಯನೆಸ್ಕೊ ಎದುರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅವರನ್ನು ಕಾಡಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕಠಿಣ ಕಾರ್ಯ ಬೇರೊಂದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಆಯನೆಸ್ಕೊ ನಾಟಕದ ಕ್ಷಣಿಕತೆಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ: "ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ಬೇಕಾದುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇ ಆಗಿದೆ. ನಾಟಕ ದುರ್ಬಲ ಹಾಗೂ ಕ್ಷಣಿಕವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ."[೨೩] ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಕೂಡ ಆಯನೆಸ್ಕೊನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೇ ಅನುಮೋದಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.[೨೪]

ಪ್ರದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಗಳ ಅಥವಾ ವೃತ್ತಿಗಳ ಮಹತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಲಿಖಿತ ನಾಟಕ ಎಂಬ ಜಡವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ತುಂಬುವುದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ" ಎಂದು ಅವರು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಗೂ ಸಮಾಜ ಪದ್ಧತಿಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಿತು. "ಸಮಾಜ ಪದ್ಧತಿ ಬದಲಾಯಿಸದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ವಿಚಾರ ಫಲಕಾರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಪ್ರದರ್ಶನಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ (Experiment)ವು ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ"[೨೫] ಎಂದು ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನಶೈಲಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಚಾರಗಳಿದ್ದುವು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್

ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಾಗ ಮಾನವೀಯ ಗುಣ, ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇರಬೇಕು, ಸರಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಅಗತ್ಯ ಹಾಗೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಹಗಲಿನ ಬೆಳಕನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು.[೨೬] ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೂ ಹೆಚ್.ಎಸ್. ಉಮೇಶ ಇಂಥದೇ ಮಾತು ಹೇಳಿರುವುದು: "ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅವರದೇ ಆದ ಶೈಲಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿಡಿತದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತೆ ಜೀವ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವು. ಆ ಧೈರ್ಯದ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಸ್ವರೂಪ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೇಲೆ ಹೊಂದಿರುವ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ ಹಿಡಿತದಿಂದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತವೆ."[೨೭]

ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ 'Acting' ಪದಕ್ಕಿಂತ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಅಭಿನಯ' ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. 'ಅಭಿನಯ'ದ ಅರ್ಥ 'ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ಒಯ್ಯುವುದು' ಎಂದಾದರೆ Acting ನಟನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. 'ಅಭಿನಯ' ಅನುಕರಣವಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. "ನಟನ ಅಭಿನಯವು ನಟನ ಸಹಜಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿರಬೇಕು, ನಟನಿಂದಲೇ ಅದು ಹೊರಹೊಮ್ಮಬೇಕು, ನಟನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಭಾವನೆಗೆ ಸರಿ ಎನ್ನಿಸುವಂತಹುದಿರಬೇಕು" ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಅವರು ನಟನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು. ನಾಟಕ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದ ಸಹಜತೆ ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ಕೃತಕತೆ (ಕಲಾತ್ಮಕತೆ)ಗಳೆರಡನ್ನೂ ನಟ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುವುದರಿಂದ ಅವನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ಸಯುಕ್ತಿಕವಾದದ್ದು. ನಟನಿಗೆ ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳ ಅರಿವಿರುವುದು ಅವಶ್ಯ ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸಿದರು. "ನಟನು ಬರೀ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ನಂಬಿ ನಡೆದರೆ ಸಾಲದು, ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜೊತೆಗಿರಬಹುದಾದ ನಟರು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮರ್ಯಾದಿತ ಪ್ರದೇಶ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳು ತನ್ನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ನಿರ್ಬಂಧ ಒಡ್ಡುವವು" ಎನ್ನುವ ಅರಿವು ಅವನಲ್ಲಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಟ ಪರಕಾಯಪ್ರವೇಶ ಸಾಧಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವೆಂದರೂ ಅವನು ಪಾತ್ರದೊಡನೆ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಹೊಂದುವಂತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ಮಾತನ್ನು ಅವರು ನೀಡಿದರು. ಸತ್ವಪ್ರಬಲವಾದರೆ ಅಭಿನಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆಯಿತ್ತರು. ಸಾತ್ವಿಕ,

ಆಂಗಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳು ವಾಚಿಕಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. 'ವಾಕ್' ನಾಟಕದ ದೇಹ ಎಂಬ ಭರತನ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸುತ್ತ, ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಕೃತ್ರಿಮವಾದರೂ ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೃತ್ರಿಮ ವೆಂದೆನಿಸಬಾರದು ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಡುವ ಭಾಷೆಯಾಗಲಿ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಾಗಲಿ ತಾನ, ನಾದ, ಲಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅದು 'ಗದ್ಯ'ವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅವರ ವಿಚಾರ ಹೊಸತಾಗಿದ್ದು ಚರ್ಚೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿದೆ.[೨೮]

ಭರತನ ಕಲ್ಪನೆಯ 'ನಾಟ್ಯಮಂಡಪ' ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ Theatre ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂವಾದಿ ಯಾಗಿದೆಯೋ ಎನ್ನುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅನುಮಾನಗಳಿದ್ದವು. ನಾಟ್ಯಮಂಡಪ ವೆಂದರೆ 'ರಂಗಸ್ಥಲ'ವೇ ಅಥವಾ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ'ವೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಿಃಸಂದಿಗ್ಧವಾದ ಉತ್ತರ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವರ್ಣಿಸುವ ಮೂರು ವಿಧವಾದ ನಾಟ್ಯಮಂಡಪಗಳು—ವಿಕೃಷ್ಟ, ಚತುರಸ್ರ ಮತ್ತು ತ್ರೈಸ್ರ—ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನುಪಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದವು ಎಂದು ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳುವುದನ್ನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಶ್ರೀರಂಗರು "ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ನಾಟ್ಯಗೃಹವು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅನುಕೂಲ-ಅನಾನುಕೂಲಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚಿತವಾಗುವುದು, ಹಾಗೆ ಆಗಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.[೨೯] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ನಾವು ದೊರಕಿಸಿದ Proscenium Theatreದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಇಂಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳು ಅಭಿನಯ ಭಾಗ (playing area)ವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೊಡ್ಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. Proscenium Theatreದ ಬಗ್ಗೆ ಈಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿ ಮೂಡಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸುಲಭವಾಗಲಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು.[೩೦] ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ನಾಟಕಗೃಹಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಜರ್ಮನಿ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ದೇಶಗಳ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದರು. ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಗೀತನಾಟಕ (Opera)ದ ಥಿಯೇಟರ್, ನಾಟಕದ ಥಿಯೇಟರ್ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ಥಿಯೇಟರ್‌ಗಳ ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಅವರು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಸ್ವಂತದ ಒಲವು ಮಾತ್ರ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹಗಳತ್ತಲೇ ಇದ್ದಿತು. "ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ..... ಇಂದು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದುದು..... ತೀರ ಕಡಿಮೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಾಲುವಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳು" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು.[೩೧] ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ (Experimental Theatre)ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದಾದರೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುವುದು ಸರಿಯಾಗಲಾರದು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

"ನಾಟಕದ ಘಟಕ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಒಬ್ಬ. ನಟನಟಿಯರಿಗಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲೂ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿರಬೇಕು ಎಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಹೇಳಿದವನು ಭರತನೊಬ್ಬನೆ ಆಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭರತನನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ.[೨೨] ಆದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ೨೭ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಶ್ನಿಕನ, ಎಂದರೆ ನಿರ್ಣಾಯಕನ, ಗುಣಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನದಲ್ಲ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. "ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ-ಅಧಮ-ಮಧ್ಯಮ ಎಲ್ಲ ತರದವರೂ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತಮರ ಹಾವ-ಭಾವಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಧಮರಿಗೆ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವರವರು ತಮತಮಗೆ ಪರಿಚಿತ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಶಿಲ್ಪವನ್ನೊ, ಕೆಲಸವನ್ನೊ, ಮಾತನ್ನೊ, ಹಾವ-ಭಾವವನ್ನೊ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವರು" ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಆಸ್ಥೆ, ರುಚಿಗಳನ್ನು ಭರತ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೨೩]

"ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವಶ್ಯ. ಆದರೆ ಈ ಯಶಸ್ಸು ಅವರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದರು ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ವಾದಿಸಿದರು. "ನಾಟಕವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ, ನಟರನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಗತ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುತ್ತೇವೆ" ಎಂಬ ಟೀಕೆಯೂ ಅವರಿಂದ ಬಂದಿತು.[೨೪] ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸಬೇಕಾದರೆ ಈ ಕ್ರಮ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ತರ್ಕವಾಗಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತದ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದರು. ಆದರೆ ಅವರ ತರ್ಕ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅನ್ವಯಿಸಬಲ್ಲದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಯೋಗ್ಯತೆಯುಳ್ಳವರಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೂಡ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಆಪ್ತ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದು ಒಂದು ಜೀವಂತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಜ್ಞಾತ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ರಕ್ತಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮಾತ್ರವೇ ನಾಟಕ ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲವರು. ಅಂಥವರೇ 'ಸಾಮಾಜಿಕ'ರು" ಎಂದು ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೨೫] ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಮಿತಿ ಹಾಕಿದುದರ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಗ್ಲೋಬ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ Groundlingರ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಗರವೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ೨೦-೩೦ ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಗೃಹವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಪೂರ್ತಿ ತುಂಬಿರುವುದು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದುಂಟು.[೨೬] ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಆಯ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿರಲಾರರು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ರಸತತ್ತ್ವಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಂಬಿದ್ದರು. "ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಟನು ಅಭಿನಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರಸವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು

('ಸುಮನಸು ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಃ') ಆಸ್ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ, ಇದೇ ನಾಟಕ ಕೊಡುವ ರಂಜನೆ" ಎನ್ನುವುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಭಿಪ್ರೇತವಾದ ಅರ್ಥ ಎಂದು ಅವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ 'ರಂಜನ'ಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ವಿಶೇಷ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ರಂಜನವನ್ನು ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸಹೃದಯರ ತನ್ಮಯೀಭವನವೇ ರಸ" ಎಂದು ರಸತತ್ತ್ವ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಟನು ಮಾತ್ರ ತನ್ಮಯನಾಗದೆ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ರಸವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ರಸ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವರು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೬೨]

ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ನಡೆದ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿರುವ ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿರೋಧ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರಧಾರೆಗೆ ಹೊರತಾದುದು. ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟಿಗಾಗಿ ಅವರು ಬರೆದ The Indian Theatre ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರಲ್ಲದೆ ಇದು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಎನ್ನುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಅವರು ಬಲವಾಗಿ ಖಂಡಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತ ನೃತ್ಯ, ಹಾಸ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಮಕಥೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಉಪರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುವ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧ್ಯಾಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ತರ್ಕವೂ ಅವರಿಗೆ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. "ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗವಿಧಾನದಿಂದಲೇ ಮೂಡಿಬಂದ ಅಪ್ಪಟ ಬೆಳವಣಿಗೆ" ಎಂಬುದು ಅವರ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವಾಗಿತ್ತು.[೬೦]

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಹುಟ್ಟನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಬರುವ ಪೌರಾಣಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಂಡರು. ಕೃತ ಹಾಗೂ ತ್ರೇತಾಯುಗಗಳ ಮಧ್ಯಂತರದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯತೆ ಬೆಳೆದು ನಡೆ-ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಭ್ಯತೆ ಹರಡಿದಾಗ ನಾಟ್ಯವೇದದ ರಚನೆಯಾಯಿತೆಂದು ಈ ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟುವುದೇ ನಾಟ್ಯವೇದದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಈ ಕತೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಉಪರೂಪಕಗಳು ಕೀಳುಮಟ್ಟದ ರಂಜನೆ ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಗುರಿ ಬರೀ ರಂಜನವಲ್ಲ, ಲೋಕವೃತ್ತವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಬಿಂಬಿಸಲು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಯಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಅವರ ಊಹೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಯಿತು ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ೧. ರಂಜನ + ಲೋಕವ್ಯವಹಾರದ ಜ್ಞಾನ, ೨. ಕಲೆ-ವಸ್ತುಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಹಾಗೂ ೩. ರಸತತ್ತ್ವ ಎಂದು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ತತ್ತ್ವಗಳೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೆನ್ನೆಲುಬಿನಂತೆ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಭಾಸ, ಕಾಲಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ವಿಶಾಖದತ್ತ, ಶೂದ್ರಕರಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ರಾಜರ ಹಾಗೂ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಆಶ್ರಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದುದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಶಾಶ್ವತ ಪ್ರಭಾವದ ಕುರುಹಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[೬೯]

ಆದರೆ, ೮ನೇ ಶತಮಾನದ ತರುವಾಯ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳ ಹೆಚ್ಚಳದೊಡನೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ:

> *ನಾಟಕದ ರಚನೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಅತ್ಯಂತವಾಗಿ ನಿಯಮಗಳ ಸಂಕೋಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಬಂಧಿಸಿತು. ಆ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬರೆದರೆ ಪಂಡಿತರಿಂದ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಬರೆಯುವುದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಶಕ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವು ಕಲೆಗಿಂತ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯಾದಂತಾಯಿತು, '...ಇಂತಹ ಶಿಲ್ಪ, ಇಂತಹ ಕಲೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವಾಗ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲ ಕೆಲವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅದರಂತೆಯೆ ಕ್ರಮೇಣ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಂದೆಡೆ ರಾಜರ ದೇವತಾಂಶ ಸಂಶಯಾಸ್ಪದವಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಬೌದ್ಧ-ಜೈನ-ವೈದಿಕ ಮತಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕರಣಗಳು, ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದು ನಾಟಕವು ಕ್ರಮೇಣ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರಬಹುದಾಗಿದೆ.*[೭೦]

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅಡ್ಡಿಯಾಯಿತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ದೊರೆಯದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೂರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ೧. ಸಂಸ್ಕೃತ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಂದ ದೂರವಾದುದು, ೨. ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗಗಳ, ಚಾರಣರ ಪ್ರಭಾವ ಹಾಗೂ ೩. ಹರಿಕಥೆಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆ.

ಹೋಗಿದ್ದರೂ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಚಾರಣರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಒದಗಿಸುವ ಮಾಹಿತಿ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಆನುವಂಶಿಕ ಕಲಾವಿದರಾದ ಚಾರಣರು ಸ್ವಯಂನಿರ್ಮಿತ ವೇದಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರಚನೆಯನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿದರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ "ಜನರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಒಂದು ನೃತ್ಯನಾಟಕವನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟವರು ಚಾರಣವೃತ್ತಿ ಹಿಡಿದ ಜನ" ಎಂದು ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.[೧೧]

ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಅದು ಕೂಡ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಯಿತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ, ಪೂರ್ವರಂಗದ ಯೋಜನೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟಾಲಂಕಾರಗಳು ಇಂಥ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಈ ಪ್ರಭಾವದ ಕುರುಹುಗಳು ಕಂಡಿವೆ. ಭಿನ್ನ ವರ್ಗಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೊಂದಿದ ನಾಗರಿಕ ಹಾಗೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಸಮಾಂತರ ರೇಖೆಗಳಾಗಿಯೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದವು ಸಮಾಂತರವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದವು ಎನ್ನುವ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರೇ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಗರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದುದು ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪುಗೊಂಡುದುದರ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತ ೧. ನಾಗರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ೨. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ೩. ಸ್ವಾಭಿಮಾನ ಜಾಗೃತಿ ೪. ಚಲನಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ೫. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಕರಣ ಇವುಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೨]

"ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಬಂದಿತೆನ್ನಬಹುದೆ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅವರು ಈ ಪ್ರಭಾವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಾಹ್ಯಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು-ಚೌಕಟ್ಟಿನ ರಂಗಸ್ಥಳ, ಅಂಕಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ತೆರೆಗಳ ಉಪಯೋಗ, ಸೆಟ್-ಸೀನರಿಗಳ ಬಳಕೆ ಇತ್ಯಾದಿ-ಕಂಡುಬಂದರೂ ಪರಂಪರೆಯ ಜೀವಾಳ ದೇವತಾ ಸ್ತೋತ್ರ, ರಂಗಪೂಜೆ, ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿಯರ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ [illegible]ನುಬಂಧಿಸಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[೧೩] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದ [illegible]ವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು

ಅವರು ವಿರೋಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. "ಯಾಕೆಂದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ನೆಲೆಸಲು ಅವು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಕಗಳಾದುವು." ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ವಿರೋಧವಿದೆ. "ಬ್ರಿಟಿಷರಿಂದ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುವಾಗ ವಿನಿಮಯವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇವೆ" ಎಂದು ಖಾರವಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅವರು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೪] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಿಧಾನಗಳ ಬಗೆಗೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಅವರ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ. ಭೋಪಾಳದಲ್ಲಿ ತಾವು ನೋಡಿದ ಗ್ರೀಕ್, ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಿಂದಲೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ: "ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ನಿಜವಾದ ಪ್ರಯೋಗ..... ಯಾಕೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತು ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾಟಕಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದಿಂದ ನಮ್ಮದರ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಮಾನ ಜಾಗ್ರತವಾದುದಲ್ಲದೆ, ಕ್ಲಾಸಿಕ್‌ಗಳ ಪರಿಚಯವೂ ಆದರಲ್ಲಾಸಕವಾಗಿದ್ದಿತು."[೫]

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಗವೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿದರು: "ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇದು (ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ) ಕೇವಲ ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೆ ಮಾತ್ರ. ಏಕೆಂದರೆ, ... ಭಾರತವೆಂಬುದೊಂದು ದೇಶ. ಇಲ್ಲಿಯ ಜನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪರಂಪರಾಗತ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಜನಜೀವನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ" ಎಂಬುದೊಂದೇ ಇದೆ ಎಂದು ಅಭ್ಯಾಸ ಅನುಭವಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ನಾನು ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದೇನೆ." ಎಂದು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಿದೆ.[೬] ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅವರು 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೆ ಗುರುತಿಸುವ ಪರಂಪರೆಯಿರುವುದರಿಂದ "ವೈದಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, (ಇಲ್ಲವೆ ಬೌದ್ಧ, ಜೈನ ಮುಂತಾಗಿ) ಎಂಬಂತಹ ಪದಪ್ರಯೋಗವು 'ಭಾರತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭ ಮತ್ತು ಅಕೃತ್ರಿಮ ಎನ್ನಿಸುವುದು."

(ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು, ಪು. ೬೦)

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟೇ ಏಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳು ಕೂಡ, ರತ್ನಾವಳಿಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕಾವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಸೂಚನೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಊಹೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು ಹಾಗೂ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೇ ನಾಗರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು ಎಂಬ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಒಂದು ಊಹೆಯನ್ನು ಅವರು ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟದೇ ಹೋದುದುದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಳಿಗೆ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಾದ ನೃತ್ಯ-ಸಂಗೀತಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ (ಇವು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಾಕೆ ನಂಬಿದರೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ) ಹಾಗೂ 'ಯಾಮಮಾತ್ರ'ಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗದ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗಾವಧಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪುರಾವೆಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಅವರ ವಾದ[೪೭] ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಲ್ಲವಾದರೂ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆಯೆಂಬ ಮಾತು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ಇಂಥ ಭಾಷಾಂತರಗಳು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಾದದಲ್ಲಿ[೪೮] ತಥ್ಯವಿದೆ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ (ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ) ಸಲ್ಲಬೇಕು. 'ವೃತ್ತಿ' ಎಂಬ ಪದಕ್ಕಿಂತ 'ವ್ಯವಸಾಯ' ಅವರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದದ್ದು. 'ವೃತ್ತಿ'ಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಒದಗಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ, ಲಾಭದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅವು ವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡವು ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.[೪೯] ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆ ಕಟ್ಟಿದವರು ಪಾರ್ಸಿಗಳು. ಇವರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರಕಿದುದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಮರಾಠೀ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಪಾರ್ಸೀ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತು. ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರರು ಹೇಳುವಂತೆ[೫೦] ವೃತ್ತಿರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹತೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯತೆ, ನೃತ್ಯ-ಕಾವ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳ ಹಿತವಾದ ಬೆರಕೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಂದು ನಿರಂತರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವೆಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಅವರ ರಂಜನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೂಲಕ ಲಾಭವನ್ನೇ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ನಾಟಕಕಾರರನ್ನಾಗಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಲು

ಶಕ್ತವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮರಾಠೀ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದರೂ ಅದರ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ದೊರಕಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ವಿಷಾದಿಸಿದರು: "ತಮ್ಮ ಕಲಾಚಾತುರ್ಯ, ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಗೌರವಗಳಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವನಕ್ಕೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದರ ಬದಲು ತಮ್ಮ ಲಾಭದ ಗಳಿಕೆಗಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಉಪಾಯಕ್ಕೆ ಸ್ಥಿರವಾದ ಕನ್ನಡ ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವಿದೆ?"[೫೧] ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು "ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಂದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇದು ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಿತು" ಎಂದು ಹೇಳಿ[೫೨] ತಾವೇ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಾದ ಲಾಭಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೫೩]

೧. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಕಾರಣ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು.

೨. ಹೊಸ ತರಹದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ.

೩. ಒಳ್ಳೆಯ ಗಾಯಕರಿಗೆ, ನಟರಿಗೆ ಅವಕಾಶ.

೪. ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಒಂದು ವ್ಯವಸಾಯವಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಹಾಗೂ

೫. ಸಂತತ ಪರಂಪರೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೃತಕತೆ, ವ್ಯವಹಾರನೀತಿ, ಅಭಿರುಚಿಹೀನತೆಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದರೆನ್ನುವುದು ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಗೆ ಅವರನ್ನಾಗಲಿ, ಕೈಲಾಸಂರನ್ನಾಗಲಿ ಹೊಣೆಗಾರರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಯುಕ್ತಿ ಸಮಂಜಸವೆನಿಸದು. ವೃತ್ತಿರಂಗದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ 'ಬೌದ್ಧಿಕ ದಾಳಿ' ಶ್ರೀರಂಗರ 'ವಿನಾಶ ಕೆಲಸ' ಎಂದು ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ-ಪುಣೇಕರ ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೫೪] ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುವ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ "ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜನತೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ (ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ) ಸುಭದ್ರ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರಂಥ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಇದರ ವಿರುದ್ಧ ಕ್ರಾಂತಿ ಸಾರಿದ್ದು ವಿಚಿತ್ರವೆ" ಎಂದು ದನಿಗೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೫೫] ಶ್ರೀರಂಗರಾಗಲಿ, ಕೈಲಾಸಂ ಆಗಲಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತ್ರುಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಅದರ ಕೃತ್ರಿಮತೆ, ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ಅವರು ವಿಡಂಬಿಸಿದರು.

ನಿಜವಿದ್ದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಂತರಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಬಾಹ್ಯ ಅರ್ಥಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಾಗಿ ಕುಸಿಯಿತು ಎನ್ನುವುದು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತ ಮರಾಠೆಯವರೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ "ಇಂದಿನ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಂತರಂಗದ ಅಸಂಗತಗಳ ಸಂತೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಕಸರತ್ತಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕೇವಲ ಮಾಲಿಕರು, ಕಲಾವಿದರು, ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಿನೆಮಾ ಹವ್ಯಾಸ, ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ-(?), ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಪರಿಣಾಮ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ."[೫೬] ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಉತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರ ನಾಡಕರ್ಣಿಯವರು ಹೇಳಿದಂತೆ,[೫೭] ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಾರರ ಅಶ್ಚರ್ಯಕರ ಸುಸಂಗತಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರು ಕೂಡ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೫೮]

ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಶ್ರೇಯ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯದಾದರೂ "ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಉಳಿಯಬೇಕಾದರೆ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ"[೫೯] ಎನ್ನುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ವಿಲಾಸೀ ಅಥವಾ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ೧. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೃತಕತೆ, ೨. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ.[೬೦] ಈ ಎರಡೂ ಕಾರಣಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೃತಕವೆಂದು ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಪರ್ಯಾಯೀ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಪೂರ್ವಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸೂರಿಗಳ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ (೧೮೮೭), ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ಪತಿವಶೀಕರಣ (೧೯೨೧), ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರ ಸ್ತ್ರೀಧರ್ಮರಹಸ್ಯ (೧೯೧೯) ಹಾಗೂ ಕೈಲಾಸಂರ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ (೧೯೨೩)ಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡರು. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿದವು. ಸಾಹಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಿಮಾನದ ಜಾಗ್ರತಿ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರಕ್ರಾಂತಿಗಳು ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳಾಗಿ ಬಂದವು. ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದಿಗೂ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ನಡುವಿನ ಹಲವಾರು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ

ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಲವು, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಗದ್ಯವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿದುದು, ಸಹಜ ರಂಗ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ, ಸಲಕರಣೆಗಳ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತಿ-ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಇವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. "ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಷ್ಟಿದೆ? ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆದಿದೆಯೇ?.... ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆದಿದೆಯೇ?" ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಎತ್ತಿದರು.[೬೦] ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ದೋಷವೆಂದರೆ "ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮವಾಗಲಿ ಉದ್ದೇಶವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ಇರುವುದು". ಕೇವಲ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿಸಿದ್ದರು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಆತಂಕಗೊಂಡಿದ್ದರೆನ್ನುವುದನ್ನು ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅವರ ಶ್ರೀರಂಗಯಾತ್ರೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ: "ನಾಲ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚಿತ ನಾನು ನೋಡಿದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಗುಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ವಿಶೇಷ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಈಗಲೂ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅಂದಿನ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ಅತೃಪ್ತನಾಗಿದ್ದೆ. ಇಂದು ನಾವು ಪ್ರಗತಿಪರ, ಸ್ವತಂತ್ರ ದೇಶದ ನಾಗರಿಕರು ಎನ್ನುವಾಗಲೂ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಂದಿನಂತೆಯೆ ಇರುವಾಗ ನನ್ನ ಅತೃಪ್ತಿ ಸಹನೆ ಮೀರುವಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಿತು, ಬೆಳೆದಿದೆ."[೬೧] ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಮೂವ್‌ಮೆಂಟ್ ಎನ್ನುವುದು ಶುರುವೇ ಆಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೂಡ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಿಲುವನ್ನೇ ತಾಳಿದ್ದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರ ಅತೃಪ್ತಿಯ ಕಾರಣಗಳು ಬೇರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಬದುಕಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ತಲೆದೋರಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ವಿಷಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಮಿಕ್ ಬಂದ್ಯೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು: "The model of the Anglo American actor-managerial tradition, and its culmination in the repertory system has been too overpowering for the Indian theatre for probing exploration and experiment." ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದಾಗಿದೆ.[೬೨]

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಉತ್ತರಿಸಿದರು. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರವೇ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿತ್ತು. ಇಬ್ಬರ [illegible]

ಬೇರ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು: "ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಇಡಬಲ್ಲವು ಮಾತ್ರ. ಅವುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ..... ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮಟ್ಟವನ್ನು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಚುರುಕುಗೊಳಿಸುವುದು ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಹೊಣೆಯಾಗಬೇಕು."[೬೪] ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಖಚಿತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕೇವಲ ಅಲೆಮಾರಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[೬೫] ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾದವೇ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. "ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ತುಂಬ ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಿಜವಾದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[೬೬] ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ, ಆಫ್ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ. ಆದರೆ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಸಹಕಾರವಿಲ್ಲವೆಂದಿಲ್ಲ. ಆಫ್‌ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯೆಂದೆನಿಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬ್ರಾಡ್‌ವೇದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಈ ವಾದವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣರ ಸಲಹೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ "ಒಂದು ಬಲವಾದ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟೇ ಬಲವಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಾಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ."[೬೭] ಆದರೆ ಈ ಎರಡೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಇರುವುದೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸರ್ವಾಂಗೀಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು: "ಅಮೇಚೂರ್ ಸಂಘಗಳು ದಾರಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಬಲ್ಲವು. ಕಲೋಪಜೀವಿಗಳಾದ ಈ ಮಂಡಳಿಗಳು ಜನಾಂಗವನ್ನು ಇಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು ಮುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲವು."[೬೮]

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸರಕಾರದ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಬಲವಾದ ಅನುಮಾನಗಳಿದ್ದವು.ಸರಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದು ತಪ್ಪೆಂದು ಅವರು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅದು ತನ್ನ ನಿರ್ಣಯಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರು.[೬೯] ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಸರಕಾರ ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರದಿರುವುದನ್ನು ಅವರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ಕೇಂದ್ರ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಕಾರ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ಅವರು ಅಸಮಾಧಾನಗೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ವೆಚ್ಚ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಹಣದ ಕೆಲವಂಶವನ್ನಾದರೂ ನಾಟ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬಳಸಿದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧ್ಯವಾದೀತು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ವಿಚಾರವಾಗಿತ್ತು.

ಯುವಜನ ಕಲ್ಯಾಣ ಇಲಾಖೆಯೂ ಕೂಡ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದರ ಆಚೆಗಿನ ಯಾವ ಕಾರ್ಯವನ್ನೂ ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದರು. 'ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿಲ್ಲ' ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಖಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ರಾಜ್ಯದ ವಾರ್ತಾ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರ ಇಲಾಖೆಯ ಉದ್ದೇಶವೇ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿತಾಹಿತಗಳು ಅವರಿಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಂದಿದ್ದರು.[೨೦] ಇಂದು ರಂಗಾಯಣದಂಥ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೇನೋ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಇವು ಕೂಡ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಿನ ತೃಪ್ತಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಠಿಣ.

೩. ನಾಟ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ

ಶ್ರೀರಂಗರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ, ಉಳಿದ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಅವರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು ಮುಖ್ಯರು. ಕಾಲಿದಾಸನಂತೂ ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯ ನಾಟಕಕಾರ. ಅವನನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಉಳಿದವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಬರೆದುದು ಅಪರ್ಯಾಪ್ತ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟ್ಯವಿಮರ್ಶೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು, ಅದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಗಮನ. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಕಾರನ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಮಾತಾಡಿದರೂ ಅವನು ತನ್ನ ಸಮಾಜದೊಡನೆ ಹೊಂದಿದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವರು ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎರಡೆಯದಾಗಿ, ಅವರದು ಒಬ್ಬ ಕಾರ್ಯನಿರತ ನಾಟಕಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ. ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಅವರು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು: "As a piece of literary art it fulfilled two conditions. 1. It **represented**, as far as necessary, contemporary life which served as a background, and 2. It **presented** the dramatist's definite outlook on life."[೧] ನಾಟಕಕಾರನ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಯೋಗನಿಷ್ಠವಾದುದು. ಇದನ್ನೇ ಪ್ರಸನ್ನ 'ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತಾವು ಚರ್ಚಿಸುವ ನಾಟಕ ತಮ್ಮೆದುರಿಗೆಯೆ ನಡೆದಿದೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆಯೆ ಅವರು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲದ ಚರ್ಚೆಯ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳುವ ಈ ಮಾತನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬಹುದು: "ಇಂತಹ ಒಂದು ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವಾಗ ಪ್ರಯೋಗವು ಅವ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟೆ ಲೇಖಕನಾಗಲಿ ವಾಚಕರಾಗಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗುವುದು

ಅಶಕ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಯೋಜನೆಯನ್ನಾಯ ನಾವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಲು ಯತ್ನಿಸೋಣ, ನಮ್ಮ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಆ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಊಹಿಸುತ್ತ ಕಾಲಿದಾಸನು ಬರೆದ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದೋಣ."[೨]

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸ, ಶೂದ್ರಕ ಹಾಗು ಭವಭೂತಿಯರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಷ್ಟು ಗಮನವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಉಳಿದವರಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲವಾದರೂ ಭಾಸ, ಶ್ರೀಹರ್ಷ, ವಿಶಾಖದತ್ತರಂಥ ನಾಟಕಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಒಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದವಾಗಿವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಂತದ ಎರಡು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳು ಪುರಾಣದ ಶೈಲಿ, ಆಶಯಗಳನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುವುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬ ಹಾಗೂ ರಕ್ತಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು.[೩] ಕಾಲಿದಾಸನ ನಂತರ ಬಂದ ಶ್ರೀಹರ್ಷನಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸನ ದಟ್ಟ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವ ಇಮ್ಮುಖವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತ, "Great writers are a boon and a curse, a boon of life to the world, and a curse of stagnation to literature" ಎಂಬ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ." ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆಗಿಂತ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆಯೆ ಆದ್ಯತೆಯಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯ ಕವಿ ಆದರೆ ದುರ್ಬಲ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರೆ.[೫] ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿಶಾಖದತ್ತ ಹಾಗೂ ಭವಭೂತಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಶ್ಲಾಘಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೀರ್ವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ, ಚಾಣಕ್ಯನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿಶಾಖದತ್ತ ತರುವ ಬದಲಾವಣೆ ಹಾಗೂ ದೇಶದ ಐಕ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗಿರುವ ಕಳಕಳಿ ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸದ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಸಾಧನೆ ಎಂದು ಅವರು ಸಾಧಾರವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ಕಾಲಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳು, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಕುಂತಲ, ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಿದ್ದುವೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಾಲಿದಾಸನೊಡನಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಸಂಬಂಧವನ್ನು "ನಿಸರ್ಗ ಸೌಹಾರ್ದ" ಎಂದು ಅವರು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸೌಹಾರ್ದ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವನಾವಶತೆಯಿಂದ ದೂರವಿದ್ದ ಅವರು "ಕಾಲಿದಾಸನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಓದಿ ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ತಣೆಯುವುದಕ್ಕಾಗಿ ನನಗೆ ಅನಂತ ಪುನರ್ಜನ್ಮಗಳನ್ನು ಕೊಡಲಿ" ಎಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಿಂಜರಿಯಲಿಲ್ಲ.[೬] **Drama In Sanskrit Literature (1947), ಕಾಳಿದಾಸ; ಕೃತಿ-ವಿಮರ್ಶೆ** (೧೯೬೦) ಹಾಗೂ ಅದನ್ನೊಳಗೊಂಡ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗಳಿಸಿದ **ಕಾಳಿದಾಸ** (೧೯೭೦)ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸನನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ಅಖಂಡ ಚಿಂತನೆ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ (೧೯೭೧)ದಲ್ಲಿ ರಂಗಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಲು **ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ**ವನ್ನೇ ಅವರು ಪಠ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು. ಕಾಲಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತರಲು ಅವರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ೧೯೭೬ರಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಾಲಿದಾಸ ಸಮಾರೋಹಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು **ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ**ವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಕಾಲಿದಾಸನತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಷ್ಟೊಂದು ಬಲವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿತರಾದುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕದ ವಿಕಾಸ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಪಾತ್ರ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸನಿಗಿಂತ ಮೊದಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವರ್ಣನಾನಿಷ್ಠ ಹಾಗೂ ನೀತಿಬೋಧಕವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಗುಣಗಳನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿತ್ತು. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಅದ್ಭುತವಾದ ನಾಟ್ಯಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಾಗಿ ಕಾಲಿದಾಸ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. **ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ** (ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಕಾಲಿದಾಸನ ಮೊದಲ ನಾಟಕ)ದಿಂದ **ಶಾಕುಂತಲ**ದವರೆಗೆ ಕಾಲಿದಾಸ ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಗತಿ ಅಪ್ರತಿಮವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. **ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ** ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾದರೂ ಆ ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸ ತೋರಿಸಿದ ಸಂವಿಧಾನ ಚಾತುರ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಬಹುವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ಆ ಅಂಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಪುರೂರವನ ಚಲನವಲನಗಳೇ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೊದಗಿಸುವುದು ಒಂದು ಹೊಸ ತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು.[೬] **ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ**ದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದರ ಕಾರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದದ್ದು. ವಿದೂಷಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯ (average man), ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡುವುದು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಕಾಲಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ಕೇವಲ ಲೋಕಚರಿತದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಗಳಲ್ಲ, ಲೋಕಚರಿತವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.[೭] ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗಿನ ಅವರ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. **ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ**ದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದರ ಪ್ರೇಮದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. "ಇದು ಪ್ರೇಮಕತೆಯಲ್ಲ, ಪ್ರೇಮದ ಕತೆ" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥನೆಯಿದೆ.[೮] ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸನ ಉದ್ದೇಶ ದುಷ್ಯಂತ-ಶಕುಂತಲೆಯರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯ, ಘರ್ಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ನಾಟಕದ

ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ದೀರ್ಘ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ **ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ**ದಲ್ಲಿದೆ.

ಕಾಲಿದಾಸನ ಆಕರ್ಷಣೆಯ ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣ ಅವನ ಕೃತಿಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಊಹೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕಾಲ ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅವನತಿಯ ಕಾಲ. ಇಂಥ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆತ ಸನಾತನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದದ್ದು ಅವನ ಹಿರಿಮೆ ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಕಾಲಿದಾಸನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದ ಆಳಿಕೆಯು ಶಿಥಿಲವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು.... ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೊಣೆಗಾರರಾದವರು ತಮ್ಮ ಹೊಣೆಗಳನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಕಂಡ ಕಾಲಿದಾಸನು ಪ್ರಾಚೀನ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನಾಯ್ದು ಕೊಂಡು ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಜನರಿಗೆ ತಪ್ಪನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ."[೧೦] ಹೀಗಾಗಿ ಕಾಲಿದಾಸ ಸನಾತನಿಯಾದರೂ ಅವನ ನಿಲುವು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರನದಾಯಿತು ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರೆ: "ಬಾಹ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಇವನ ಯಾವ ಕೃತಿಯೂ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಎದುರಿಸಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವನ ಕೃತಿಯ ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ."

ಮೂರನೆಯ ಕಾರಣ ಕಾಲಿದಾಸನ ವೈಚಾರಿಕತೆ: "ಉಪಮಾಶ್ರೇಷ್ಠತೆ, ಶೃಂಗಾರವರ್ಣನೆ, ತಂತ್ರಚಾತುರ್ಯ, ಶಬ್ದಸುಲಲಿತತೆಗಳಂತಹವುಗಳಿಗಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಲಿದಾಸನು ವಿಶ್ವಕವಿ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಬದಲಾದಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸುವ ವಿಶೇಷಗಳು. ಅವನ ಪ್ರಭಾವ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಬೀಳುವುದು ಅವನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ, ದೇಶಕಾಲಗಳ ಮರ್ಯಾದೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಮಾನವನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ಸತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ. ಜೀವನಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಮಾನವನಿಗೆ ತ್ರಿಕಾಲಬಾಧಿತವಾದ ಜ್ಞಾನವನ್ನು, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಕತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಅವನ ಹೆಸರು ಇನ್ನೂ ನಿಂತಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ[೧೧] ಅವರು ಕಾಲಿದಾಸನ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೨]

ಕಾಲಿದಾಸನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಯೂ ಶೂದ್ರಕನ **ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ** ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಕಾಲಿದಾಸೋತ್ತರ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆಯೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಈ ನಾಟಕದ ಉಪಸಂವಿಧಾನ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿರುವುದು. ಆರ್ಯಕನ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿ, ಹಾಗೂ ಅವನು ಅದರಲ್ಲಿ ದೊರಕಿಸುವ ಯಶಸ್ಸು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನದ ನಂತರ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಸೂಚಕವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು **ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ** ತನ್ನ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದೊಡನೆ ಹೊಂದಿದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸಮಾಜದ ಕೆಲವರ್ಗಗಳಿಗೆ

ಹಾಗೂ ಆ ಮೂಲಕ ಪ್ರಾಕೃತ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ದೊರೆಯುವ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ೨೪ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ಅಥವಾ ಐದು ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾತಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಬದಲಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ತಂತ್ರದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರಕ ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಗತಿಯೂ ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಂಶದಲ್ಲಿ ಅವನು ಕಾಲಿದಾಸನಿಗಿಂತ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಶಕಟಿಕೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಶೂದ್ರಕ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವೂ ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ದಾರಿದ್ರ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದ ಮಣ್ಣಿನ ಗಾಡಿ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಗಾರದ ಆಭರಣಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾದಾಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸಂತಸೇನೆಯ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುವ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ತರ್ಕದಲ್ಲಿ ವಸಂತಸೇನೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಸಂತೋಷದ ಸಂಕೇತ ಹಾಗೂ ಚಾರುದತ್ತ ಮತ್ತು ಶಕಾರರ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಅವಳು ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಸಂತೋಷ (joy in life) ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವುದರ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯ ಆವಿಷ್ಕಾರವಿದೆ.[೧೩]

Drama In Sanskrit Literatureದ ೨೧ ಹಾಗೂ ೨೨ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಭವಭೂತಿ[೧೪]ಯೆಂಬ ಪುಸ್ತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದ ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದಿದೆ. ಕಾಲಿದಾಸನ ನಂತರ ಅವರು ಬಹುವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದರೆ ಭವಭೂತಿಯೇ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತದಲ್ಲಿ, ಕಂಡುಬರುವ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕೀಯತೆ. ಭವಭೂತಿಯ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಮಹಾವೀರಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷದ ಕತೆಯನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ತೋರುವ ಜಾಣ್ಮೆ, ಮಾಲತೀಮಾಧವ ಪ್ರಣಯದ ಕತೆಯೇ ಆದರೂ ರಾಜ, ಮಹಾರಾಜರನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಾಮೀಪ್ಯ ಹೊಂದಿದ ತರುಣ ಪ್ರಣಯಿಗಳ ನೂತನಸೃಷ್ಟಿ, ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತದಲ್ಲಿ ಇಡೀ ವೈದಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ರಾಮನನ್ನು ಅವತಾರಪುರುಷನನ್ನಾಗಿ ಕಾಣದೆ ವಿರುದ್ಧ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಮಾನವನನ್ನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಕ್ರಾಂತದೃಷ್ಟಿ ಇಂಥ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಇದರ ಜೊತೆಗೆಯೆ ಒಂದೆರಡು ಆಕ್ಷೇಪಗಳನ್ನು ಅವರು ಮುಂದಿಟ್ಟರು. ಮಹಾವೀರಚರಿತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಶುರಾಮನನ್ನು 'ಧರ್ಮದ್ರೋಹಿ'ಯನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದುದರ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೇನು? ನಾಟಕದ ಎರಡು ಅಂಕಗಳನ್ನು ರಾಮ-ಪರಶುರಾಮರ ಸಂಘರ್ಷದ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಸರಿಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಹಾಗೆಯೇ, **ಮಾಲತೀಮಾಧವ**ದ ಅಪೂರ್ವ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಯೂ ಕತೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅದನ್ನು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ರಚಿಸಲು ಭವಭೂತಿ ಅಸಮರ್ಥನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಟೀಕೆಯೂ ಅವರಿಂದ ಬಂದಿದೆ.[೧೫]

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲವೊಂದು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗಮನಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದು ಕಂಡುಬರುವ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರಿಗೆನಿಸಿತು. Drama In Sanskrit Literatureದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "Today when the various Indian languages are showing an alround literary development, modern drama unlike modern poetry cannot be traced to any traditional form"[೧೬] ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಈ ಮಾತಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಾರಂಭವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕರ್ಕಿಯ ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ **ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ**ದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಮಹತ್ವದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ', 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದ ಕೈಗಂಬ' ಎಂದು ಅವರು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ೧೮೭೦ರಷ್ಟು ಮೊದಲೇ ಬಂದ ಶೇಷೋ ರಾಮಚಂದ್ರ ಚುರಮುರಿಯವರ **ಶಾಕುಂತಲ**ದ ಅನುವಾದವನ್ನು ಅದರ ಸರಳ ಗದ್ಯ ಹಾಗೂ ದೇಸೀ ಹಾಡುಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರು, ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಸಂಬಂಧ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನಿದ್ದಷ್ಟು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದೊಡನಿರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಗಮನಿಸಿದರು. ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಹೇಳಿದಂತೆ ೧೯೦೪ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಭರತಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಮೆಚ್ಯೂರ್ ಸಂಘ. ಈ ಸಂಘದ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಯೋಗವೇ ೧೯೦೫ರ ಫೆಬ್ರವರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಚುರಮುರಿಯವರ **ಶಾಕುಂತಲ**.

ಚುರಮುರಿಯವರು ತಮ್ಮ ಅನುವಾದಗಳಿಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡರೆ (ಶಾಕುಂತಲವನ್ನಲ್ಲದೆ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕವನ್ನೂ ಅವರು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದರು) ಕೆರೂರ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ಒಲಿದರು. ಅವರ ನಾಲ್ಕು ಪೂರ್ಣ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು—**ಸುರತನಗರದ ಶ್ರೇಷ್ಠಿ**, **ವಸಂತಯಾಮಿನೀ ಸ್ವಪ್ನ ಚಮತ್ಕಾರ** ಹಾಗೂ **ಪತಿವಶೀಕರಣ**ಗಳು—ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳು ಅಥವಾ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು.[೧೭] ಪರಭಾಷೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತತ್ತ್ವ ಕೆರೂರರಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಗತವಾಗಿತ್ತು

ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ಕರ್ನಾಟಕದ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಮನೋಹರವಾದ ನಾಟಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜನರ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿಡುವುದರೊಳಗೆ ಆಚಾರ್ಯರನ್ನು ಮೀರಿದವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು" ಎಂದು ೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ **ಪುತಿವಶೀಕರಣವನ್ನು** ಕುರಿತ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಆಚಾರ್ಯರನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೮] ಆಚಾರ್ಯರ ಸ್ವಭಾವದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತ "ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡಲು ಬೇಕಿದ್ದಷ್ಟು ತಾಳ್ಮೆ ಇಲ್ಲದ ಸ್ವಯಂಪ್ರತಿಭೆ ಒಂದೆಡೆ, ಓದಿದ ಒಳ್ಳೆಯದರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಮರೆಯದಂತಹ ಸಂವೇದಕ ಹೃದಯ ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ" ಎಂದು ಅವರು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೯] ಆಚಾರ್ಯರು ಮೊದಲು ನಲದಮಯಂತಿಯಂತಹ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಯನ್ನು (ಇದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾವು ೧೯೧೬-೧೭ರಲ್ಲಿ ಶಾಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಿದ್ದಾಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದರು) ಬರೆದು ಆ ಮೇಲೆ ಅನುವಾದಗಳತ್ತ ಹೊರಳಿದ್ದೇಕೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವರನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ನಲದಮಯಂತಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಯಾದರೂ, ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರ ಸ್ತ್ರೀಧರ್ಮರಹಸ್ಯದ ಮಾದರಿಯಂತೆ ಅದರ ಮಾದರಿಯೂ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೇ ದೊರಕಿದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರ ಕಾವ್ಯಾಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಎಷ್ಟು ನೇರವಾಗಿದ್ದಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆಚಾರ್ಯರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ **ಪುತಿವಶೀಕರಣ** ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿರುವುದರ ಕಾರಣವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ: "ಮೂಲದಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ; ಮೂಲದ ಸಂನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಸಂನಿವೇಶವಿದೆ; ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹಾಸ್ಯರಸ ಇಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡಿದೆ. ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮೂಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಹಿಡಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಬರೆದವನು ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳ ಮುಂಚಿನವನು ಎಂದು ಹೊಳೆದಾಗ **ಪುತಿವಶೀಕರಣಕ್ಕೆ** Goldsmithನ She Stoops to Conquer ಎಂಬುದು ಪ್ರೇರಣೆ ಎಂದು ನಂಬಬೇಕಾಗುವುದು."ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಈ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಮಾಧಾನವಿರಲಿಲ್ಲ, "ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆಚಾರ್ಯರು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಒಡೆದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ."[೨೦] ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆಚಾರ್ಯರ ಲೇಖನಶೈಲಿಯನ್ನು ಮಾತಿನ ಶೈಲಿಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯ ಎಂದು ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ೨೧.೧೨.೧೯೩೦ ರಂದು ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಲದಮಯಂತಿಯ ರಂಗ ಸೂಚನೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು ಆಗಲೇ ತೋರಿಸಿದ್ದನ್ನು[೨೧] ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ವೆಂಕಟರಮಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನು "ಕನ್ನಡ ವಿರಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ

ನಾಟಕಕಾರರು" ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಅವರು ತುಳಿದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದೆ ಕೈಲಾಸಂ, ಕಾರಂತ ಹಾಗು ತಾವು ನಡೆದುದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅನುವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಢವಾಗಿದ್ದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಕರ ದಿನನಿತ್ಯದ ಆಡುಮಾತಿನ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು 'ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಹಳೆ'ಯನ್ನೂದಿದರು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವರ ಕಾರ್ಯದ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. "ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ **ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ವಿವಾಹಪ್ರಹಸನ** ಇಂದಿನ ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಧ್ಯೇಯ ಘೋಷಣೆ" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ[೨೨] ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸರಿಯಾದ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿದೆ. ದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗ ಕೈಕೊಂಡುದುದಕ್ಕೆ ಮುಂಬೈವಾಸದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ತಾಗಿದ ಸುಧಾರಣಾಗಾಳಿ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಅವರ ಊಹೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊಂದಿಯೂ **ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ** ಹೊಸ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ಈ ನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ **ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗ್ಗಡೆಯ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ** ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಾಣದೇ ಹೋದುದರಿಂದ ಅವರು ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಶಕ್ತರಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಸಲ್ಲಬೇಕಾದದ್ದು ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಿಗೆ ಎನ್ನುವ ಮಾತನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ದೃಢವಾದ ಬುನಾದಿ" ದೊರೆತದ್ದು ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಿಂದ ಎಂದು ಅವರು ಖಡಾಖಂಡಿತವಾಗಿಯೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೨೩] "ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತು, ಅತ್ಯಂತ ಕೃತಕವಾದ ಭಾಷೆ, ಅಸಂಬದ್ಧ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಸಂಗೀತ.... ಅಸಹ್ಯ ವೇಷಭೂಷಣ ಇವನ್ನು ಕಂಡು, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಇವರಲ್ಲಿ ನಿಕಟ ಬಾಂಧವ್ಯವನ್ನೂ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಮೂಡಿಸಲು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು, ದಿನನಿತ್ಯದ ಘಟನೆಗಳು, ಆಡುಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಅತ್ಯಂತ ಸಾಹಸದ ಮಾತಾಗಿತ್ತು. ಅದೂ ಅಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಕೈಲಾಸಂ ಅವರನ್ನು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದ್ಯಪ್ರವರ್ತಕರು ಎಂದು ಮನ್ನಿಸುತ್ತೇವೆ" ಎನ್ನುವ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ[೨೪] ಕೈಲಾಸಂ ಸಾಧನೆಯ ಹಲವಾರು ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಂಗ್ರಹರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ತಮಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ

ಕ್ರಾಂತಿಯ ದನಿ' ಕೈಲಾಸಂ ಅವರಲ್ಲಿ (ಬಹಿಷ್ಕಾರ, ಸೂಳೆ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ) ಕೇಳದೇ ಹೋದುದು ಅವರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ; "ಸೋಜಿಗದ ಮಾತೆಂದರೆ, ನಾಟಕದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಅಷ್ಟೊಂದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕರಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂದು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಿಂದ, ಅದರಲ್ಲೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸಂಶಯ ಬರುವುದು."[೨೮]

ಕೈಲಾಸಂರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳು ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಹೋಂ ರೂಲು. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹವ್ಯಾಸೀ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕು ತೋರಿದ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲ ಅಂಶಗಳಿದ್ದರೂ ವಸ್ತು, ಭಾಷೆ, ಹಾಗೂ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಪಾತ್ರಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಾಗಿದ್ದು ಅವರು ರಂಗದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೇಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದರೊ ಹಾಗೆಯೆ ರಂಗದ ಮೇಲೂ ಮಾತಾಡಿದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲನೆಯ ನಾಟಕ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ."[೨೯] ಈ ನಾಟಕದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಗೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ "ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಜಡವಸ್ತುಗಳೂ ಏನನ್ನೋ ಹೇಳುವ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವಿರುವ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ, ಅವೂ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆಯೇ. ಇಲ್ಲಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತುಂಬುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಕುವಂತೆ, ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ"[೩೦] ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಹೋಂ ರೂಲು ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು. "ಈ ನಾಟಕವು ರಾಮಣ್ಣನ ಕತೆ" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ಅದನ್ನು "ಪಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನ"ವೆಂದು ಕರೆದ ತಿ.ತಾ. ಶರ್ಮರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇ ಒಂದು ಮಟ್ಟದವರೆಗೆ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಶರ್ಮರು ಕಂಡಂತೆ ಈ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ 'ಚೈತನ್ಯ ಪೂರ್ಣ'ವಾದುದರಿಂದ ಇಂಥ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮೂಡಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಅತ್ತೆ ಸೊಸೆಯ ಜಗಳ, ರಾಮಣ್ಣನ ಧರ್ಮಸಂಕಟ ಇವು ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲ, ಹಳೆ ಹೊಸತರ ತಿಕ್ಕಾಟವೇ ನಿಜವಾದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು.[೩೧] "ತನ್ನ ಶಿಕ್ಷಣದ, ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳ, ತಾನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನದ, ತನ್ನ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಪೊಳ್ಳುತನ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅನುಭವದಿಂದ ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಹೇಗೆ ಬಂದಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವುದು ನಾಟಕಕಾರನ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿತ್ತು" ಎಂಬ ಅವರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ.[೩೨]

ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಯಾವುದೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗದಿರುವುದರಿಂದ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೆಂದಿಗೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದರು.

ರಾಮಣ್ಣನ ಪಾತ್ರದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತ "ಒಂದೆಡೆ ಆಧುನಿಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಭಾವ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಬಲವಾಗಿ ನೆಲೆಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೆಳೆತ ಇವೆರಡರ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಸಿಕ್ಕ 'ರಾಮಣ್ಣ'ಗಳು ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿವೆ" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಯ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಲೂ ಅವರು ಮರೆಯಲಿಲ್ಲ.[೧೦] ಹೋಂ ರೂಲಿನಲ್ಲಿ ವಿಷಾದದ ದನಿಯಿರುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು. ಆದರೆ, ರಾಮಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರ್ಯಾಜಿಡಿಗಳ ನಾಯಕರನ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಯತ್ನ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಾಧುವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಜಲ್ಲೀ ಕಲ್ಲೊಂದನ್ನು ಎಡವಿ ದಕ್ಷಿಣ ಪಾದವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ವಾಮಪಾದದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಅವನ ಪ್ರಥಮ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಪಾತ್ರದ ಕಾಮಿಕ್ ಆಯಾಮಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಕೈಲಾಸಂರ ಹಾಸ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ, ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಸರಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ದೃಶ್ಯಗುಣ-ಇಂಥ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ ಕೈಲಾಸಂ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನಗಳಿದ್ದವು. ಸಹಜತೆಯ ಹಟದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಸೇರಿಸಿದ ಆಂಗ್ಲಭಾಷೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಪ್ರಭುತ್ವವುಳ್ಳವರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗುವ ಆತಂಕವಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದರು. ಸ್ವತಃ ಒಳ್ಳೆಯ ನಟರಾಗಿದ್ದ ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣರಾದುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾದ ಸಂಸರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಚ್ಚು ಬರೆದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿಗಾಗಿ ಬರೆದ 'ಮಧ್ಯಂತರ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳ ದುರ್ದೆಸೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು-ವಿಶೇಷವಾಗಿ **'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ', 'ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ', 'ಬಿರುದೆಂತೆಂಬರ ಗಂಡ'**-ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಂಡುದು "ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಹಜ ಚಟುವಟಿಕೆಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ಒಂದು ಸಂಕುಚಿತ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕಾಗಿ" ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ನೋಡುತ್ತ "ಸಂಸರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶಕ್ಯವಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ, ವಿಲಾಸಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ

ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೬೧]

ಮನೋಧರ್ಮದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂಗಿಂತ ಕಾರಂತರು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹತ್ತಿರದವರು. ತಾವಿಬ್ಬರೂ ಗಾಂಧಿಯುಗದ ಸಾಹಿತಿಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಸಾಮ್ಯ-ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಮಹತ್ವದ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಅವರು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಎಂದರೆ ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದವರೆಂದಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ ದೇಶಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ ಇವೆರಡರ ಹೊಂದಿಕೆಯ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರಸರಣಿ ನಿಂತಿದೆ. ಪ್ರಗತಿಗಾಗಿ ಅವಸರ, ಸದ್ಯದ ಅಜ್ಞಾನ-ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಗಾಗಿ ಅಸಹನೆ, ಇವು ಇಬ್ಬರ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಕಾರಂತರಲ್ಲಿ ಅಸಹನೆಯಿಂದ ಆವೇಶ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಅಸಹನೆಯು ವಿಡಂಬನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ, ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ."[೬೨] ಕಾರಂತರ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ **ಬತ್ತಿದ ಬೆಳೆ**ಗಿಂತ **ಗರ್ಭಗುಡಿ** ಹೆಚ್ಚು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕಂಡಿತು: "ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಮಿದುಳನ್ನು ಕೆಣಕುವ ವಿಚಾರಗಳು, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಹಾಸ್ಯ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸುಲಿಗೆ, ಶೋಷಣೆ, ದೇವಸ್ಥಾನದ ಅರ್ಚಕರ ಕಾಮಜೀವನ—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳೂ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿಸುತ್ತವೆ."[೬೩] **ಬತ್ತಿದ ಬೆಳೆ** ಅಷ್ಟೊಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ವಸ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಯೋಗ್ಯವಾಗಿರುವುದು. "ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ನಾಟಕವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮೂಡಿಸದೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವ ಸಂಭವವಿದೆ." **ಬತ್ತಿದ ಬೆಳೆ**ಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು **ನರಸಿಂಹ** (ನವೆಂಬರ್ ೧೯೪೮)ದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದರು. ಅಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ತೃಪ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಅದರ (ಪ್ರೇಮಕತೆಯ) ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಸಹಜತೆ!, ಶ್ರೀಮತಿ ಮತ್ತು ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಇವರಿಬ್ಬರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕವರ ನಡತೆ ಯಾವುದನ್ನು ಬಿತ್ತಿದೆಯೋ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ, ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಶ್ರೀ ಶಿವರಾಮರು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ." ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವತಃ ಕಾರಂತರಿಗೆಯೆ ಅನುಮಾನಗಳಿದ್ದವು: "ಈಗ ಅದನ್ನು ಓದುವಾಗ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಡುವುದಾದರೆ ಬಹುಶಃ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಅನೇಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವಿಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಎಂಬೆಲ್ಲ ಮಿತಿಗಳು ಕಾಣಿಸತೊಡಗುತ್ತವೆ."[೬೪] ಗದ್ಯ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ತಾವು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟುದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಂತರು ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ನಾಟಕದಿಂದ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗದು ಎಂಬ ಅರಿವು.... ಎರಡನೆಯದು, ಭಾವಾವಿಷ್ಟ ನೋಟಕ್ಕಿಂತ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ನೋಟವೇ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾದುದು ಎಂದು ಕಂಡುಕೊಂಡುದುದು. ಕಾರಂತ ಶ್ರೀರಂಗರಿಬ್ಬರೂ,

ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕಾರಂತರಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ತೃಪ್ತಿಕರ ಮಾಧ್ಯಮವೆನಿಸಿದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ನಾಟಕ ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವೆನಿಸಿತು. ನರಸಿಂಹದ ಜನವರಿ ೧೯೪೯ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿಯನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದ 'ವಿಮರ್ಶೆಯ ವ್ಯಾಸ' ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆ ಲೇಖನದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಮರ್ಥನೆಯಿದೆ. ಆದರೂ ಇದೊಂದು ಊಹೆ. ಇದೊಂದು ವಿದಗ್ಧವಾದ ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಸಮಪರ್ಕವಾದ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ. "ಕತೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ವರ್ಣಭ್ರಾಂತಿ ಅಡಗಿದೆ" ಎಂಬ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಮಾತನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಆಕ್ಷೇಪವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆ ನಮೂದಿಸುತ್ತದೆ. "ವರ್ಣಭ್ರಾಂತಿ ಅಸಹ್ಯ; ನಿಜ. ಆದರೆ ಯಾರಿಗೆ? ನಮಗೆ, ಇಂದಿನವರಿಗೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವರ್ಣದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದಿತು, ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಅಸಹ್ಯವೆನಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಮೊದಲಾದವರ ಧರ್ಮ-ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ರಾಮಾಯಣದ (ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತವಲ್ಲದ) ಭಾಗದಲ್ಲೂ ಎಷ್ಟು ಕಡೆ ಹೇಳಿಲ್ಲ? ಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ಈ ದೃಷ್ಟಿ ತಪ್ಪು." ಆದರೆ ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆದವರು ಮಾಸ್ತಿಯವರು "ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೆ ಜಾತಿಗರ್ವಾಂಧತೆ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿರುವುದು ತಪ್ಪು" ಎಂಬ ಟೀಕೆಯನ್ನೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತಾರೆ. "ಯಾವ ಹಳೆಯ ಕತೆಯನ್ನೂ ತನಗೆ ತಿಳಿದಂತೆ ಬರೆಯುವ ಅಧಿಕಾರ ಬೇಕಾದ ಕಾಲದ ಬೇಕಾದ ಸಾಹಿತಿಗೆ ಇದೆ" -ಇದು ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ಮಿತಿಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಅದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. "ಹಳೆಯ ಕತೆಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ನಾವು ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು; ಆ ಕತೆಯೊಳಗಿನ ಪಾತ್ರಗಳ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ವಭಾವ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಆದರೆ ರಾಮನು ಶಂಬೂಕನ (ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ)ನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಘಟನೆಯನ್ನೇ ವಿಪರ್ಯಾಸಗೊಳಿಸುವುದಾದರ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೊಸ ಕಥೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದೇ ಲೇಸು." ಸಂಜೀವಿನಿ, ಸಾವಿತ್ರಿಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕ್ರಮ ಇರುವುದು ಈ ಲೇಖನ ಶ್ರೀರಂಗರದೇ ಇರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ. ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಿದೆ: "ಒಂದು ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಕವಿಯನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸಲೇಬೇಕಾಗುವುದು. ಆ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಾಮನ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರ. ಎರಡೇ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರವು ಓದುಗನ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟುವಂತಹದಾಗಿದೆ."

ಚುರಮುರಿ, ಕೆರೂರ, ವೆಂಕಟರಮಣಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಕೈಲಾಸಂರಂಥ ಪೂರ್ವಿಕರ ಹಾಗೂ ಕಾರಂತರೇ ಮೊದಲಾದ ಸಮಕಾಲೀನರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚುವಲ್ಲಿ ತೋರುವ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಾಟಕಕಾರರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ತೋರಿದರು. ಈ ಪೀಳಿಗೆಯ ಲೇಖಕರಿಂದ ಅವರು

ಅನುಕರಣವನ್ನು ಬಯಸಲಿಲ್ಲ. ೧೯೪೭ರಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಅವರು ಈ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ಇಂದಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ಅನುಕರಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಸಾಹಸಿಗ ಹುಟ್ಟುವವರೆಗೆ ಹೊಸ ಬಗೆಯ, ಹೊಸತಂತ್ರದ, ಬೆಳೆಯುವ ಜೀವನದೊಡನೆ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಬೆರೆಯುವ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂತಿಲ್ಲ...."[illegible]

ಅರುವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**ಗಾಗಿ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ಕೆಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿಯೇ ಬರೆದರು. ಆದರೆ ಒಳ್ಳೆಯವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬ ಕಳಕಳಿಯಿಂದಲೇ ಮತಾಡಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ಹಾಗೂ ಪಿ. ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. **ಯಯಾತಿ** ಹಾಗೂ **ತುಘಲಕ್**ಗಳನ್ನು ಅವರು **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**ಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನೋಡಲು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನೊಡನೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ **ಯಯಾತಿ**ಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಟುವಾಗಿ ಬರೆದರೂ **ತುಘಲಕ್** ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರು ತುಂಬ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರಲ್ಲದೆ **ಯಯಾತಿ**ಯ ಬಗೆಗಿನ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಬದಲಿಸಿದರು ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.

ಲಂಕೇಶರ ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕ **ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ** ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**ಯ ೨೩-೧-೧೯೬೬ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದರು: "ಕತೆಗಾರರಾದ ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ ಅವರು ಕತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಯಾವ ದನಿಯಾಗಲಿ ಘಟನೆಯಾಗಲಿ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಯಸಿದಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ."[illegible] ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಸ್ಬೋರ್ನ್ ಮೊದಲಾದವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ Theatre of Revolt ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆಸ್ಥೆ ಇರದೇ ಹೋದುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಿಂಸೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರುವಂತಾಯಿತು.

"ನಾನು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಹೋಗಿದ್ದಿಲ್ಲವಾದರೆ ನನಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೇನೋ"[illegible] ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅನಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಅವರು ಇಂಗ್ಲಂಡಿಗೆ ಹೋಗುವ ಮೊದಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳನ್ನು—ಕನ್ನಡ, ಮರಾಠಿಗಳಲ್ಲಿ—ನೋಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೆಸರಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರು.

ಆದರೆ ಅವರು ಹೊಸರೀತಿಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದುದಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ 'ನಾಟ್ಯ ನೆನಪು'ಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಪ್ರಕಾರ Musical Comedy. ಈ ಅನುಭವ ಅವರಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿತ್ತು. "ನನಗೆ ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ರಂಜನೆಯಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂತಹ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು."[೩೮]

ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನೊಎಲ್ ಕೊವಾರ್ಡ್, ಸಾಮರಸೆಟ್ ಮಾಮ್ ಹಾಗೂ ಫ್ರೆಡರಿಕ್ ಲಾನ್ಸ್‌ಡೇಲ್ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕದ ಪುರಸ್ಕರ್ತರೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡ್‌ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದವರು. ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಲಾನ್ಸ್‌ಡೇಲ್‌ನ The Last of Mrs Cheney ಯೊಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನ On Appeal ಕೂಡ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ಲಾನ್ಸ್‌ಡೇಲ್‌ನ ನಾಟಕದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಗುಣಗಳಿಗಿಂತ ಅದರ ರಂಗತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದ ನಟ, ನಟಿಯರ ಕೌಶಲ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. The Last of Mrs Cheney ಯ ಶಿಖರದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ಏಳು ಸಲ ನೋಡಿದ್ದಾಗಿ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೩೯]

ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ ಆಧುನಿಕರಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದ ಜಾರ್ಜ್ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾ ಮೊದಲನೆಯವನು. ತಾವು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಶಾನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ವಚಿತ್ತಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದ್ದವು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಾವು ಎರಡೇ ಎರಡು ಶಾ ನಾಟಕಗಳನ್ನು - ಸೇಂಟ್ ಜೋನ್ ಹಾಗೂ ಮ್ಯಾನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಸುಪರಮ್ಯಾನ್ - ಆಗ ನೋಡಿದ್ದಾಗ ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ಶಾನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಮರ್ಶಕರು ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಮೋಜೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಶಾನಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಂತರ ಅವನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾವು ಓದಿದ್ದಾಗಿ ಅವರೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಶಾ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. "I insist on making them think in order to bring them to a conviction of sin"[೪೦] ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಶಾನ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಶಾನ ಮರಣದ

ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಶಾನನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಸ್ವರೂಪ, ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದು ಪ್ರಶಂಸಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವನ ನಾಟ್ಯಕಲೆ ಶ್ರೇಷ್ಠತರದ್ದೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ಇವರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ದೊಡ್ಡ ಗುಣಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಶೈಲಿಯ ಓಜಸ್ಸು, ಎರಡನೆಯದು ಅಣಕ ಹಾಸ್ಯ."[೪೧] ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಾನೊಡನೆ ಅವರ ಹೋಲಿಕೆ ಅಸಮಂಜಸವಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಒಪ್ಪುವಂತಿದೆ.

ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದ ಸುಮಾರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಗಾಢವಾಗಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿದ್ದರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಅವರು ಬರೆದ 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟ್ಯ' ಎಂಬ ಅಪೂರ್ಣ ಲೇಖನಮಾಲೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೩೨ ರಿಂದ ಮೇ ೧೯೩೩ರ ವರೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಈ ಮಾಲೆಯ ನಾಲ್ಕು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಆ್ಯಂಟನ್ ಚೆಕಾಫ್, ಲಿಯೋ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಮತ್ತು ಆಗಸ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಈ ಮೂವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರ ನಾಟಕಗಳ ವಿವರವಾದ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಈ ಮಾಲೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಇಬ್ಸೆನ್ ಮೊದಲಾದವರ ಕೃತಿಗಳ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನೂ ಅದು ಒಳಗೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಯೂರೋಪೀಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವೊಂದು ಅಚ್ಚಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ ಎಂದು ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಇದು ಹೊರಬರಲಿಲ್ಲ. ಶಾನಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದ ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದಿರಲೇಬೇಕು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಉದರವೈರಾಗ್ಯದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಟಿಸಿದ ಎಚ್.ಎಸ್. ನೆಗಳೂರ ಅವರು ಶ್ರೀರಂಗರೊಡನೆ A Doll's House ನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾಗಿ ವರದಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ: "ನಾನು ಅವರಿಗೆ 'ಡಾಲ್ಸ್‌ಹೌಸ್' ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದೆ. ಅವರು. ಎಷ್ಟು ನಿಶಿತಮತಿಗಳಾಗಿದ್ದರೆಂದರೆ ೨೦ ನಿಮಿಷಗಳವರೆಗೆ ಇಬ್ಸನ್ನರ ಆ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಮಾತಾಡಿದರು."[೪೨] ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡಮಿಗಾಗಿ ಇಬ್ಸೆನ್ನರ The Ghosts ಹಾಗೂ The Wild Duck ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಂತೂ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ವಿದಿತವಾದದ್ದು.

ರಶ್ಯನ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ಗಿಂತ ಚೆಕಾಫ್‌ನನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ೧೯೩೪ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ 'ಕಾಮದಹನ'ದ ಮೂಲ ಚೆಕಾಫ್‌ನ The Unwilling Martyr ಆಗಿತ್ತು. ಒಮ್ಮೆ ಹರಿಜನ್ವಾರದ ಜೊತೆಗೆ The Bear ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವಾದದ್ದಕ್ಕೂ ದಾಖಲೆಯಿದೆ. ಚೆಕಾಫ್‌ನ ವ್ಯಾಪಕದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಕಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೪೩] "ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸುಖವಿದೆಯೆ? ಸುಖವೆಂಬುದು ಸತ್ಯವೆ? ಅದನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ಶಕ್ಯವೇ? ಇಂತಹ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಪ್ರೇರಕವಾದ ನಾಟಕವು

ಬೇಕವರದು" ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಚರ್ಚೆ ಚೆಕಾಫ್‌ರ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳ ಚರ್ಚೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಚೆಕಾಫ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೊಡುವ ಪರ್ಯಾಯ ಕನ್ನಡ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳು. 'ಮೂರ್ತಿಭಂಗ' (Uncle Vanya), 'ಆಶಾ ತಂತು' (The Three Sisters), 'ಮಠದ ಮುದಿಯಾನೆ' (The Cherry Orchard) ಇವು ಅವರ ಅನುವಾದ ರೀತಿಯ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಉಗಮ ಅವನ ಅನುಭವದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಂಡುಕೊಂಡರು: "ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದ ಅನುಭವ: ಆ ಅನುಭವದಿಂದ ಅವರಿಗೆ ತೋಚಿದ ವಿಚಾರ, ಆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಜನರೆದುರು ಇಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರವನ್ನಿಡುವ ಉದ್ದೇಶ ಇಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ತನಗೆ ಸಮಾಜದ ವಿಷಯವಾಗಿ ತೋಚಿದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿರುವನೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು." ಇವು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯರಚನೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತುಗಳಾದುದರಿಂದ ಅವಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ On the High Road (ಮಾಸಿದ ಮುಂಗೈ)ದ ಮೆರಿಕ್‌ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಈ ಪಾತ್ರದ ಮುಖಾಂತರ ಚೆಕಾಫ್‌ನಿಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸದ್ಗತಿಯೂ ಬರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ Ivanov (ತಾರುಣ್ಯದ ತಾಂಡವ)ದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮಹತ್ವದ ಮೇಲೆಯೆ ಒತ್ತು ಇದೆ ಎಂದು ಅವರ ವಾದ. ಕೇವಲ ಉತ್ಸಾಹ ಅಥವಾ ತತ್ವಗಳು ತಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಕಾರ್ಯಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಲಾರವು ಎಂದು ಅಯವನೊಫ್‌ನ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಈ ನಾಟಕದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಆಧಾರದಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. The Seagull (ಲೋಹಚುಂಬಕ)ದಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತ ಸುಖ ಎಂದರೇನು? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲಾಗದುದು ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ವೈಫಲ್ಯದ ಕಾರಣ ಎಂದು ಅವರು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಟ್ರೆಪ್ಲೆಫ್ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಮೊದಲು 'ಆತ್ಮಸುಖವೇ ನಿತ್ಯ, ದೇಹಸುಖವು ಮೋಹ' ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಅವನದು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ತರ್ಕವನ್ನು ಅವರು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಚೆಕಾಫ್‌ರ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಶಾವಾದವಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಅವನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಬೆಳಕು: "ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಶೋಧದಿಂದ ಎರಡು ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದವು. ೧. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ

ಜೀವವು ಪ್ರಗತಿಪರ; ಹಳೆಯದರಲ್ಲಿ ಹೊಸತು ಬೆಳೆಯುವುದು; ಬೆಳೆಯುವ ಶಕ್ತಿ ಇದ್ದದ್ದಷ್ಟೆ ಉಳಿಯುವುದು, ಮಿಕ್ಕಿದ್ದೆಲ್ಲ ಅಳಿಯುವುದು, ೨. ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೂ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಅವುಗಳು ನಮ್ಮ ವಶವಾಗುವವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕೂಡ ನಮಗೆ ಅನುಕೂಲವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು." Uncle Vanyaದ ಎಸ್ಟ್ರಾಫ್ ಈ ತಿಳಿವಿನ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಮಾತೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "Man is endowed with reason and creative force to increase what has been given to him, but hirtherto he has not created but destroyed". ಆದರೆ ವಾಯಿನಿಸ್ಕಿ ತನ್ನ ಅಜ್ಞಾನ, ಆಲಸ್ಯಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ತನ್ನ ದುಃಖಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ Three Sisters (ಆಶಾ ತಂತು)ದ ವಸ್ತು ಕೂಡ ಸುಖದ ಸಮಸ್ಯೆಯೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮೂವರು ಸಹೋದರಿಯರು ಸುಖದ ಶೋಧಕ್ಕಾಗಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನಾಯ್ದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸುಖಿ ಯಾರು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಖಚಿತ ಉತ್ತರಗಳಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರೆ. "ಮುಂದಿನದಕ್ಕಾಗಿ ಇಂದಿನದು ಅಳಿಯಬೇಕೆಂದರೆ ಇಂದಿನದಕ್ಕಾಗಿ ಹಿಂದಿನದೂ ಅಳಿಯಲೇಬೇಕಲ್ಲವೇ" ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕ The Cherry Orchardದ ವಸ್ತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರುದ್ಧವಾದ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿರುವುದೂ ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಚೆಕಾಫ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾದಂತೆ ಅವನ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟ್ಯಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ್ಳು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಸಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅರಿಸುವಲ್ಲಿಯ ನೈಪುಣ್ಯ, ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಸಂಗತಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ, ಉತ್ತಮ ರಂಗ ರಚನೆ, ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಯೋಜನೆ, ದಿನನಿತ್ಯ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದ ವಸ್ತುಸೂಚಕತೆ-ಇವೇ ಆ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಚೆಕಾಫ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಬರೆದ ಎರಡೂ ಲೇಖನಗಳು ಉತ್ತಮ ನಾಟ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಓದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಜೀವನ ದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ, ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ.

ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ರ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಷ್ಟು ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡದ್ದು ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಷ್ಟು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್

ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೀತಿಬೋಧೆಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು. "ಸಾಹಿತ್ಯವು ಜೀವನದ ಒಂದು ಅಂಗ ಮಾತ್ರ. ಜೀವನದ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಮತ್ತು ಬೋಧಿಸುವುದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುರಿ ಎಂದು ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ಈ ವಿಚಾರಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಕುಚಿತ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನದ ವಿಕಾಸ, ವಿಕಾಸದ ಈ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ 'ನಿರುತ್ಸಾಹ ಬುದ್ಧಿ' ನಿಜವಾದ ಕವಿಯ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ನೈತಿಕತೆಗೆ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅವು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ "ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೃದಯಂಗಮ ಕತೆ ಕಟ್ಟುವರು, ಆ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಂದು ನೀತಿಪಾಠ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ ಮತ್ತು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ The First Illusion (1996), The Power of Darkness (1886), The Fruits of Enlightenment (1889) ಹಾಗೂ The Live Corpseಗಳ ಸ್ಥೂಲ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರಚನಾಚಾತುರ್ಯ, ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಶಕ್ತಿ, ಒಂದೇ ಒಂದು ಮಾತಿನಿಂದ ಅನುಭವಸಾರವನ್ನು ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಕೈಚಳಕ-ಇಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಗುಣಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡೂ, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯ ಕವಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನೊಡನೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ: "ಕಲೆಯೆಂದರೆ ಜೀವನದ ವಿಕಾಸ. ನೀತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಬೋಧನೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಉದ್ದಿಶ್ಯ ಪೊದಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕವಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ವಿಕಾಸವಿಲ್ಲ."

ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ಗಿಂತ ಚೆಕಾಫ್ ಹೆಚ್ಚು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಕಾರನೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ವಾದವಿರಲಾರದು. ಕಾದಂಬರಿಯಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಿರುಗುವುದು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ The Power of Darkness ರೈತನೊಬ್ಬನ ದುರಂತವನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಯೂರೋಪಿನ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿತು ಎನ್ನುವ ವಾಸ್ತವ ಸತ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆ್ಯಂಟೋಯಿನ್ (Antoine) ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ೧೮೮೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಹಾಗೂ ಬ್ರುಸೆಲ್ಸ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ.[೪೮] ೧೮೯೦ರಲ್ಲಿ ಬರ್ಲಿನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಥಿಯೊಡೊರ್ ಫ್ಯಾಂಟೇನ್ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು "ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿಸುವ

ಬೆಳಕು" ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ "ಆಧುನಿಕ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೂ ಒಳ್ಳೆಯದು ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಚರ್ಚೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ ಒಂದು ಮಾತೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನೋಧರ್ಮ Realism ಅಥವಾ Naturalismಗಳಂಥ ವಾದಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟುಬೀಳುವ ಮನೋಧರ್ಮವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಲಾಭಕ್ಕಿಂತ ಹಾನಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಲವಾರು ಮಹತ್ವದ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜಗಳ ಸಂಬಂಧವೂ ಒಂದು. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಿಗೆ : "ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮಾಜಗಳ ಸಂಬಂಧವೆಂದರೇನು? ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಎಂತಹದು? ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಸಮಾಜದ ಮುಂದಿರಿಸಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತೆಯೆ? ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಸಮಾಜದ ನೆರಳಿನಂತೆಯೆ? ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಕಾಮನಬಿಲ್ಲಿನಂತೆ ಸಮಾಜ ಬೆಳಕನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ, ತೋರಿಸುತ್ತದೆಯೆ? ಇಲ್ಲವೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ಜೀವನ ಸೂತ್ರದ ಭಾಷ್ಯವೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಉತ್ತರ Natuarilsm". Naturalism ಪದಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಮಾಧಾನಕರವಲ್ಲದ 'ಸೃಷ್ಟಿ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು "ಇದ್ದುದರಲ್ಲಿಯೆ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಇಲ್ಲವೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂನಿವೇಶವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದೆ 'ಸೃಷ್ಟಿಸಾಹಿತ್ಯ'ದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಯಿತು" ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಸ್ಟ್ರಿಂಗ್‌ಬರ್ಗ್ Lady Julieಯನ್ನು Naturalistic study ಎಂದು ಕರೆದುದನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳಿದ ಈ ಮಾತಿನತ್ತ ಅವರು ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ: "...I feel joy of life in its tense and cruel struggles and my emoplyment es in getting to know something". ಈ ಲೇಖನಗಳು ಅಪೂರ್ಣವಾದುದರಿಂದ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ Father ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಾವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೊಂದಿದ್ದರೆನ್ನುವುದರ ಬಗೆಗಿನ ನಮ್ಮ ಕುತೂಹಲ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ- ಸಮಾಜಗಳ ಸಂಬಂಧದ ವಿಚಿತ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೂ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಯನೆಸ್ಕೋನನ್ನು ಕುರಿತು ೧೯೬೬ರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಬರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯ ಅವರಿಗೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟಾದರೂ ಇದ್ದಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. "ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಮರೆತಿಲ್ಲ. (ನಾಟಕದ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಒಷ್ಟೋಸಲ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಇರುವುದು.)"[೪೬] ಅದರ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ ಪಿರಾಂಡೆಲೋನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು

ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪಿರಾಂಡೆಲೋನ ಹೆಸರು ಕೇಳಿದ್ದು ೧೯೬೦ ಹಾಗೂ ಅವನ ನಾಟಕ Six Characters in Search of an Author ಓದಿದ್ದು ನವೆಂಬರ್ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಅದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಬಂದಾಗ ಎಂದು ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೪೭] ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಅಂದರೆ ಯಾರು ಎನ್ನುವುದು ಕೂಡ ಎನ್‌ಎಸ್‌ಡಿಯ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಅವನ ಹೆಸರು ಹೇಳುವವರೆಗೆ ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೪೮] ನಂತರ ಕೂಡ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಅವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಅವರು ಆಸ್ಥೆ ತೋರಿಸಲಿಲ್ಲ. “ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ—ಇವುಗಳ ನಿಕಟ ಪರಿಚಯವಿದ್ದ ನನಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ “ಥಿಯರಿ”ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಂತಹ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದಿಲ್ಲ” ಎಂದು ಅವರು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದುಂಟು.[೪೯] ಆದರೆ, ಪ್ರಭಾವ ನೇರವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನೂ ದೂಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

◆

೪. ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳು

ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ನಾಟಕವಾದ **ಸಂಗೀತ ಪ್ರಣಯ ಸರಣಿ** ಅಥವಾ **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ**ವನ್ನು ೧೯೨೦ರಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ತಮ್ಮ ಹದಿನಾರನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ, ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕ **ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ**ಯನ್ನು ೧೯೮೨ರಲ್ಲಿ, ಎಂದರೆ ಸಾಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಎರಡು ವರ್ಷ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಇವೆರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ಅವರ ಮರಣಾನಂತರವೇ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದುದು ಒಂದು ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿ.[೧] ಆರು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟ ತಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ೪೭ ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಸುಮಾರು ೭೦ರಷ್ಟು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಅವರು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಬಂದದ್ದು ೧೯೩೩ರಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪಡೆದ **ಹರಿಜನ್ವಾರ**ದಿಂದ. ಆದರೆ, ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ಅವರು **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ**ವಲ್ಲದೆ **ಧರ್ಮವಿಜಯ** (೧೯೨೦), **ಇರೇ ಸಂಸಾರ** (೧೯೨೩), **ಕನ್ನಡ ಶ್ಯಾಮ** (೧೯೨೩), **ಉದರವೈರಾಗ್ಯ** (೧೯೨೯), **ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟಪುರುಷ** (೧೯೨೯), **ಅಧಿಕಮಾಸ**(೧೯೨೯), **ವೈದ್ಯರಾಜ** (೧೯೩೧) ಹಾಗೂ **ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣ** (೧೯೩೨) ಎಂಬ ಒಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ** ಹಾಗೂ **ಧರ್ಮವಿಜಯ**ಗಳು ಅವರಿನ್ನೂ ವಿಜಾಪುರದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾಠಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಿದ್ದಾಗಲೇ ಬರೆದವುಗಳು. ಈಗ **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ** ಮಾತ್ರ ಲಭ್ಯವಿದೆ. **ಇರೇ ಸಂಸಾರ** ಹಾಗೂ **ಕನ್ನಡಶ್ಯಾಮ** ರಚಿತವಾದದ್ದು ಅವರು ಡೆಕ್ಕನ್ ಕಾಲೇಜಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ. ಇವೆರಡೂ ಈಗ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. **ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ, ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ, ಅಧಿಕಮಾಸ**ಗಳ ರಚನೆಯ ಕಾಲ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೂರುವರ್ಷ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಬಂದ ನಂತರದ ದಿನಗಳು. ಆಗ ಅವರು ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದರು. ಕೊನೆಯ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರೆಂದು ಧಾರವಾಡದ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜು ಸೇರಿದ ನಂತರ ರಚಿತವಾದವುಗಳು. ಪ್ರಾರಂಭದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ವಿಕಾಸದ ಹಾಗೂ ಅವರ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದವಾದರೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ದೊರೆಯಬೇಕಾದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಇದುವರೆಗೂ

ಬೈಲಾಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ದೊರೆತಿದ್ದು ವಿಜಾಪುರದಲ್ಲಿ ಅವರು ನೋಡಿದ **ನಾರಂಗೀ** ನಿಶಾನ ಎಂಬ ಮರಾಠೀ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದಿಂದ. "ನಾನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಮಿಂಚಿತು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅವರು **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.[೨] ಉಚ್ಚ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆಂದು ಅವರು ಪುಣೆಗೆ ಹೋದನಂತರ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಪರ್ಕ ಇನ್ನೂ ಗಾಢವಾಯಿತು. "ಈ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕಂಪನಿಗಳ ಹಳೆ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದೆ" ಎಂದು ಅವರು ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅವರು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದು ರಾಮ ಗಣೇಶ ಗಡಕರಿಯವರನ್ನು. "ಒಂದು ಕತೆ, ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಕೌಶಲ್ಯ, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಮಾರ್ಮಿಕ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಉಚ್ಚಮಟ್ಟದ ಹಾಸ್ಯ-ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನೂ ಇವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿತ್ತು." ಗಡಕರಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡು ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದೂ ಅವರನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದಿತು.[೩] ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದನ್ನು, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥೆ ಪರಿಣತಿಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತಮ್ಮ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಲಂಡನ್ ವಾಸ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾದ ಮ್ಯೂಜಿಕಲ್ ಕಾಮೆಡಿ ಅವರಿಗೆ ತೀರ ಹೊಸ ಅನುಭವ ಒದಗಿಸಿತು. "ಈ ಮ್ಯೂಜಿಕಲ್ ಕಾಮೆಡಿಯಿಂದ ನನಗೆ ಮೊದಲು ಬಂದ ಆನಂದವನ್ನು ಎಂದಿಗೂ ಮರೆಯಲಾರೆ" ಎಂದು ಅದನ್ನವರು ನೆನೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.[೪] ಬಹುಶಃ ತಾವು ನೋಡಿದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೇ No, No, Nanette ಎಂಬ ಮ್ಯೂಜಿಕಲ್ ಕಾಮೆಡಿಯಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಅವರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದವರು Otto Herbach ಮತ್ತು Frank Mandel. Irving Causer ಮತ್ತು Otto Herbach ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಇದನ್ನು ಜಿಮಿ ಸ್ಮಿಥ್ ಎಂಬ ಬೈಬಲ್ ಪ್ರಕಾಶಕನ ಸುತ್ತು ಹೆಣೆಯಲಾಗಿತ್ತು. ಕಷ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದ ತರುಣಿಯರಿಗೆ ಸಹಾಯ ಒದಗಿಸುವುದೆಂದರೆ ಈ ಪ್ರಕಾಶಕನಿಗೆ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಆನಂದ. ಆದರೆ ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಈ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದಾಗ ಅವನೇ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು. ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನ ಗ್ಲೋಬ್ ಥಿಯೇಟರಿನಲ್ಲಿ ೧೯೨೫ರ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೬ ರಂದು ಅದನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಯಿದೆ.[೫] Musical Comedyಗೂ Music Hall ವಿನೋದಾವಳಿಗಳಿಗೂ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ

ದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಚಾರ್ಲೀ ಚಾಪ್ಲಿನ್‌ರಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದರು ಇಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದವರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೆನೆದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಮ್ಯೂಜಿಕ್ ಹಾಲಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದೆಯರಲ್ಲೊಬ್ಬಳಾದ ಮೇರೀ ಲಾಯ್ಡ್‌ಳ ಬಗ್ಗೆ ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ನಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಗೌರವವಿತ್ತು. ತನ್ನ ಕೇಳುಗರ ಬದುಕಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡುವಲ್ಲಿ, ಅದನ್ನು ಕಲೆಯ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಎತ್ತರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅವಳು ನಿಸ್ಸೀಮಳಾಗಿದ್ದಳು ಎಂದು ಅವನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದರ ರಂಜಕ ಗುಣವನ್ನು ತುಂಬ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು: "......ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಒಂದು ಉಲ್ಲಾಸದ ವಾತಾವರಣ, ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ರಂಜನೆ."[೬] ತಾವು ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ Musical Comedy ಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿ.ಸೀಯವರು ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. Tea for Two, Clarlie's Aunt ಗಳಂತೆ No, No Nanette ಕೂಡ ೧೯೨೪-೨೫ರಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.[೭]

ತಾವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ Frederick Lonsdaleನ The Last of Mrs Cheney ಹಾಗೂ ಜಾರ್ಜ್ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾನ St. Joan ಮತ್ತು Man and Superman ಸೇರಿವೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ದಶಕದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ Noel Coward, Somrset Maugham ಹಾಗೂ Frederick Lonsdale. ಶಾನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇವರು ಅಷ್ಟೇನೂ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲ, ಲಾನ್ಸ್‌ಡೇಲ್‌ನ ಹೆಸರಂತೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ದೊರೆಯುವಂತಹದು. ಲಾನ್ಸ್‌ಡೇಲ್‌ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡುದು ಸಾಹಿತ್ಯಗುಣವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಜೆರಲ್ಡ್ ಡಿಮೊರೀರ್ ಹಾಗೂ ಗ್ಲಾಡಿಸ್ ಕೂಪರ್‌ರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು, ತಾವು ಏಳು ಸಲ ನೋಡಿದ್ದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಮೂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ, ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದಲೇ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಹೃದಯವನ್ನು ಸೂರೆಗೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲೆ ನಾಟಕ ಎಂಬ ವಿಚಾರ ನನಗೆ ತಿಳಿಯದೆ ನನ್ನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಆಗ ಹುದುಗಿ ಕುಳಿತಿರಬೇಕು" ಎಂದು ಈ ಅನುಭವ ತಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.[೮]

ಶಾನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ—**St. Joan** ಹಾಗೂ **Man and Superman**—ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ತಾವು ತಮ್ಮ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ವಾಸದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು

ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. **St. Joan**ದ ಪ್ರಯೋಗ ಅವರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯದಾಯಿತೆಂದರೆ ಅದನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಎಂಟು ಸಲ ಅವರು ನೋಡಿದರು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಶಾನ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿಚಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವನ ಉಳಿದ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ತಾವು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿರುವವರೆಗೆ, ಅದೇಕೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜು ಸೇರುವವರೆಗೆ ಓದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶಾನ ಪ್ರಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಇದೇನೂ ಕೊನೆಯ ಮಾತಾಗಲಾರದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಶಾ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಫೇಬಿಯನ್ ತತ್ವಗಳು ಅವರನ್ನು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿರುವಾಗಲೇ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದವು ಎಂದು ಹೇಳಲು ಪುರಾವೆಗಳಿವೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವ ಬರಬರುತ್ತ ಎಷ್ಟು ದಟ್ಟವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ ದಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. 'ನರಸಿಂಹ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ 'Superman' ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ.

ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಕೈಕೊಂಡರು: "ಇಡಿಯ ಮಹಾಭಾರತ, ಇಡಿಯ ರಾಮಾಯಣ, ಪಂಚಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು, ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು, ಸುಭಾಷಿತರತ್ನಾವಲೀ ಮೊದಲಾದ ಅಮೂಲ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿದೆನಲ್ಲದೆ, ಮಹಾಭಾರತ ವನ್ನು ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಸಲ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಓದಿದ್ದೆ" ಎಂದು **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೧೦] ಮ್ಯಾಟ್ರಿಕ್ ಕ್ಲಾಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ಲೋಕಮಾನ್ಯ ತಿಲಕರ **ಗೀತಾರಹಸ್ಯ**ವನ್ನು ಅವರು ಓದಿದ್ದರು. **ಮಹಾಭಾರತ** ಹಾಗೂ **ಭಗವದ್ಗೀತೆ**ಗಳು ಅವರ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಅವರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿದ್ದುವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಬಿ.ಎ. ಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದೊಡನಿದ್ದ ಅವರ ಸಂಬಂಧ ಇನ್ನೂ ಗಾಢವಾಯಿತು. ಲಂಡನ್ ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿಯ ಎಮ್.ಎ.ಪರೀಕ್ಷೆಗಾಗಿ ಓದುವಾಗ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿತು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಿಂದ ಬಂದ ನಂತರ ಕೂಡ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಯಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಬರಬರುತ್ತ ಈ ಆಸಕ್ತಿ ತನ್ನ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಅವರ ಐಚ್ಛಿಕ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತಾದರೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಿಂದ ಮರಳಿ ಬಂದು ಉದ್ಯೋಗ ಅರಸುವ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಬಸವೇಶ್ವರರ ವಚನಗಳನ್ನು ತುಂಬ ಆಸ್ಥೆಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದಾಗಿ ಅವರು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಇಂದು ನನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ನನ್ನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ, ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪುರಂದರದಾಸರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೃತಿಚೌರ್ಯ ಹೇರಳವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಪುರಂದರದಾಸರ ಋಣವನ್ನು

ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ..

ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ವಾಸ್ತವ್ಯಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "When I returned I was no longer chained"—ಇದು ೨೨ ಜನವರಿ ೧೯೩೦ ರಂದು ಅವರು ಬರೆದ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಹೇಳಿಕೆ. ಲಂಡನ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಜನೀತಿಜ್ಞ ಹಾಗೂ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಹೆರಲ್ಡ್ ಲಾಸ್ಕಿಯವರು ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರು. ".... ಪ್ರೊ. ಲಾಸ್ಕಿ ಅವರು ಕಲಿಸಿದುದರ ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ, ನಾಗರಿಕ ಹಕ್ಕು, ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟರಿ ಡೆಮಾಕ್ರಸಿ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಮೇಲೆ ಉಪನ್ಯಾಸವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೆ" ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಲಾಸ್ಕಿಯವರ ಫೇಬಿಯನ್ ವಿಚಾರಧಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ವೆಬ್ ದಂಪತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾ ೧೮೮೪ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಫೇಬಿಯನ್ ಸೊಸೈಟಿಯ ಧ್ಯೇಯ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮೂಲಕ ಸೋಶಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ವರ್ಗಸಂಘರ್ಷದ ತತ್ವವನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಅಭ್ಯಾಸ, ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವ (Penetration)ಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಪ್ರಸಾರಗೊಳಿಸುವುದು ಅವರ ಯೋಜನೆಯಾಗಿತ್ತು. ವಿಕಾಸವಾದೀ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಶಾಸನಬದ್ಧವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಕಾನೂನಿನ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸುವುದು ಶಕ್ಯ ಎಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದರು. ರ್‍ಯಾಶನಲಿಸಂ ಆಧರಿಸಿದ ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ಸ್ತ್ರೀಮುಕ್ತಿ ಅವರ ಯೋಜನೆಯ ಅಂಗಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಶಾನ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶಾನ ನಾಟಕಗಳ ತಂತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಅವನ ವಿಚಾರಧಾರೆಯೇ ಅವರನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಫೇಬಿಯನ್ ವಿಚಾರಧಾರೆ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರ ೧೯೮೩ರ ಭಾಷಣವೊಂದರಿಂದ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು: "ನಮ್ಮವರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಕ್ರಾಂತಿ ಎಂತಹುದಿರಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತ "..... ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಯವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ವರ್ಗವರ್ಗಗಳ ವೈಷಮ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಹೊಸ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕಟ್ಟುವುದರ ಬದಲು ಇದ್ದ ಸಮಾಜವನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ" ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರುತ್ತಾರೆ.[೧೯] ವರ್ಗ ಸಂಘರ್ಷದ ವಿಚಾರ ಅವರಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ದಿನಚರಿಯ ಪುಟಗಳನ್ನು ತಿರುವಿ ಹಾಕಿದಾಗ

ಫೇಬಿಯನ್ ವಿಚಾರಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸೋಶಿಯಲಿಸಂ ಅವರ ಗಂಭೀರ ಅಭ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಚಿಂತನೆಗಳ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಶಿಕ್ಷಣದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆಯೂ ಅವರು ಮಂಥನ ನಡೆಯಿಸಿದರು. ೧೯ ಫೆಬ್ರವರಿ ೧೯೩೦ರ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗ್ಗೆ ಫೇಬಿಯನ್ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟ್ ೧೯೮ರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮದ ದೋಷಗಳನ್ನು ಅವರು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ಕೆಳಗಿನ ಈ ಅವತರಣಿಕೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು:

> *ಈಗ ಎರಡು ದಿನಗಳಿಂದ ನಡೆದ ನಮ್ಮ ಸಂಭಾಷಣೆ ಎರಡು ರೀತಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಮಾನಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ..... ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮ, ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು ತಿಳಿದೂ ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಗತಿಗೆಡಿಸುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಚರ್ಚಿಸಿದೆವು. ಶಿಕ್ಷಣದ ವಿಷಯಗಳು, ಶಿಕ್ಷಕರು ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು-ಇವು ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿದ್ದವು. ಕೇವಲ ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಸಾಧನೆಯಾಗಿಲ್ಲ.*

ಆಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಟುವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ:

> *ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯಕಾರೀ ಹಾಗೂ ತಿಳಿಗೇಡಿ ವೈರಿಗಳೆಂದರೆ ಕಾಲೇಜು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು. ಅವರು ಇರುವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹಾಗಿರುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ತೃಪ್ತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳ ಜ್ಞಾನವಾಗಲಿ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಲಿ, ತರ್ಕಬದ್ಧ ವಿಚಾರಗಳಾಗಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಕೊರತೆಗಳ ಅರಿವು ಕೂಡ ಅವರಲ್ಲಿಲ್ಲ.*

ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಅವರು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅದು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಬಂದಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಹರಿಜನ್ವಾರದವರೆಗಿನ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಲೋನಿಯಲ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕತೆ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಚಿಂತನೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಕೂಡ ಫೇಬಿಯನ್ ವಿಚಾರಧಾರೆಗೆಯೆ ಜೋಡಿಸಬಹುದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದಿಟ್ಟ ದಿನಚರಿಯ ಹಲವಾರು ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಈ ಅವತರಣಿಕೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿರಿ:

ನನಗೆ ದೇವನಿಲ್ಲ, ಧರ್ಮವಿಲ್ಲ; ಅಥವಾ ನನಗೆ ನನ್ನದೇ ಆದ ದೇವನಿದ್ದಾನೆ, ಧರ್ಮವಿದೆ. ನನ್ನದೇ ಆದ ನಿಯಮಗಳಿವೆ

೨೩-೧-೧೯೩೦

ಕೊನೆಗೆ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆ ಸ್ವಾಮಿಗಳತ್ತ ತಿರುಗಿತು. ಇವರಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಲ್ಲ, ಜೋಕಗಾರಿಕೆಯಿಲ್ಲ, ಎರಡನೆಯವರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವಿಲ್ಲ. ಜನರ ಅಜ್ಞಾನ ಹಾಗೂ ದಾರಿದ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸುಖಪಡುತ್ತಾರೆ.

೧೨-೨-೧೯೩೦

ತಮ್ಮ ಶಾಲೆಯ ದಿನಗಳಿಂದಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದುದು ಅವರ ಸಮಾಜರಾದಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಯಿತೇ ವಿನಾ ವಿರೋಧಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ೧೨ ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೩೦ರಂದು ಜರುಗಿದ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಾರಂಭವನ್ನು ದೇಶದ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿಯೂ ಆಚರಿಸಿದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರು. Young Indiaದ ಪುಟಗಳನ್ನೋದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಅಭಿಮಾನ ಉಕ್ಕೇರಿತು. ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ: On the 12th March evening I was reading Young India....... The more I read the more I admired, the more I adored, the man who could present truth with such charm, precision and force. Suddenly I got nervous. These articles are so wonderful. Could it be because it is the last message of the prophet?...... Would he the All Saviour come back?-Oh, why did I not make the most of him, as long as he was with us? Why did I not try to understand this phenomenon? What is he? A man? An ideal? A principle? A Force? My Mahatmaji, answer me before you leave". ಇಂಥ ಭಾವಾವೇಶ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮನ್ನು ಗಾಂಧಿಯುಗದ ಲೇಖಕರೆಂದೇ ಅವರು ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡರು.

ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಿಂದ ಮರಳಿ ಬಂದ ನಂತರದ ಹದಿನೈದು ತಿಂಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟದ ದಿನಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಮೂರು ತಿಂಗಳುಗಳ ಕಾಲ ಹಾಫ್‌ಕೀನ್ ಇನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯೂಟಿನಲ್ಲಿ ಲೈಬ್ರೇರಿಯನ್ ಎಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವರು ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಆರೋಗ್ಯ ಸರಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಹತ್ವದ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ಕೈಕೊಂಡುದುದು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ. ಅವರ ದಿನಚರಿಯ

ಕೆಲವೊಂದು ಅವತರಣಿಕೆಗಳಿಂದ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಕೊಡಬಹುದು:

> *ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಇಚ್ಛೆ ನನ್ನದು. ನಾನು ಬದುಕಬೇಕಾದುದು ನನಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಬೇರೆಯವರಿಗಾಗಿ. ಜ್ಞಾನದ ನನ್ನ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ನನ್ನನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದು. ದೇವ, ಧರ್ಮ, ರೂಢಿ, ಮೂಢನಂಬಿಗೆ- ಇವು ಯಾವವೂ ನನಗೆ ಅಡ್ಡ ಬರಲಾರವು.*
>
> ೮-೪-೧೯೩೦

> *ನನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗ ನಾಟಕವಾಗಬೇಕು. ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದನ್ನು ನಾನು ನನ್ನ ಭಾಷೆಗೆ ಕೊಡಬೇಕು, ನನ್ನ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವಂತಾಗಬೇಕು.*
>
> ೮-೪-೧೯೩೦

ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥರನ್ನು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ಭೇಟಿಯಾದದ್ದು ೨೨-೧-೧೯೩೦ರಂದು. ಆದರೆ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಸಮಾನಧರ್ಮಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಅವರು ಕಂಡುಕೊಂಡರು: "ನನ್ನ ಹಾಗೆಯೇ ತಾರಾನಾಥರು ಕೂಡ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಸಂಕುಚಿತತೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಅನುದಾರ ದೇಶಾಭಿಮಾನದಿಂದ ದೂರವಿದ್ದವರು... ಕರ್ನಾಟಕದ ಗತವೈಭವ ನಮಗೊಂದು ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸ್ಥಾನವಾಗಬೇಕೇ ವಿನಾ ಆದರ್ಶವಾಗಬಾರದು ಎಂಬ ನನ್ನ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವರು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು" ಎಂದು ಈ ಭೇಟಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತಾರಾನಾಥರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಮುಂಬೈ ವಾಸದಲ್ಲಿ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. **ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ**ದ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನೋದಿದ ತಾರಾನಾಥರು "Simply brilliant" ಎಂದು ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದದ್ದನ್ನು ಅವರು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. **ವೈದ್ಯರಾಜ** ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ತಾರಾನಾಥರೇ ಬರೆದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ತಾರಾನಾಥರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯಿದ್ದಿತು. ೧೯೨೭ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹಿಮೆ' ಎಂಬ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "ರಂಗಭೂಮಿಯು ಗುಪ್ತಪ್ರಪಂಚದ ಬಹಿರಂಗ ಭೂಮಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೊರಕ್ಕೆ ತಂದು ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಸುಭಸ್ಥಾನವೇ ರಂಗಭೂಮಿ" ಎಂದು ಅವರು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದುಂಟು (**ರಂಗಭೂಮಿ** ೩:೧, ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೨೭). "ನಾಟಕವು ಇಂದಿನ ಜೀವಿತದ ಕನ್ನಡಿಯೂ ಆಗಬೇಕು, ಮುಂದಿನದಕ್ಕೆ ಕೈದೀವಟಿಗೆಯೂ ಆಗಬೇಕು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯ ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದೇ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಧರ್ಮ" ಎಂದು ಅವರು **ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ**ದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತೂ ಅತ್ಯಂತ

ವಾರ್ಷಿಕವಾಗಿದೆ. ತಾರಾನಾಥರ ಜೊತೆ ಸೇರಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸಮಾಜಸೇವೆಗೆಯೇ ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಆರ್ಥಿಕ ಹೊಣೆಗಳ ಅರಿವಿದ್ದ ತಾರಾನಾಥರು ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ಹುದ್ದೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಅವರನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿದರು. ತಾರಾನಾಥರ ಪತ್ನಿಯ ಜಿ. ಸುಮತಿಯವರ ಪರಿಚಯವೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆಯಿತು. ಸುಮತಿಯವರ India and Industry, Towards Womanhood ಹಾಗೂ Woman Awakened ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ ಪ್ರಚಾರವೇ ಈ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದು ಅವರಿಗನ್ನಿಸಿತು. "ವ್ಯಕ್ತಿಶಃವಾಗಿ ತೀರ ಹೊಸ ನೋಟಗಳು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ನಾನು ಅದೇ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ಸ್ತ್ರೀಮುಕ್ತಿ ಫೇಬಿಯನ್ ಸೊಸೈಟಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ್ದರಿಂದ ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಮೊದಲೇ ಬಲವಾದ ಆಸ್ಥೆ ಬೆಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು.

ಜೂನ್ ೧೮(ನೆರಂಗರ ಪ್ರಕಾರ ೧೬) ೧೯೩೦ರಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಹಾಗೂ ಅದೇ ವರ್ಷ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೨೧ ರಂದು ಅವರ ಉದರವೈರಾಗ್ಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಅ.ತು. ಗಾಸನೂರರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ಕನ್ನಡ ಸಂಘದ ಸದಸ್ಯರು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಸಲ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನಿದ್ದ ಸಂಬಂಧ ಸುಮಾರು ಆರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ನಡೆಯಿತು. ತಾವು ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅವರೇ ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಈ ತರುಣರಿಗೆ ಯಾವ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಾದಿಗಳಿವೆ? ನಾಟಕ ಎಂದರೆ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರ ಎಂದು ಇವರು ಬಲ್ಲರು; ನಟನೆ ಎಂದರೆ ಕಂಪನಿಯವರು ಆಡುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯ ನಟನೆ ಎಂದು ಇವರ ಅರ್ಥ, ಆದರೆ ಆ ಕಂಪನಿಗಳ ಅವಸ್ಥೆ ಏನಿದ್ದಿತು? ಹಳೆಯ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ಹೊಸತು ಎಂದರೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಯೋ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರ..... ಜನರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಮೂರು ಉಪಾಯಗಳು. (೧) ಒಬ್ಬಿಬ್ಬ ನಟಿಯರನ್ನು ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕುವದು, (೨) ಅನಾವಶ್ಯಕವಾದರೂ ಹರಿವೆ ಇಲ್ಲದ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದು, (೩) ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಅಸಹ್ಯವಾದರೂ ಹರಿದ ಇಲ್ಲ, ಜನರನ್ನು ನಗಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುವುದು."[೧೭] ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ೧೯೧೭ರಷ್ಟು ಮೊದಲೇ ಕೆರೂರ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಸಚಿತ್ರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದರು. ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳಷ್ಟೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ [illegible] ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು [illegible]

"ಅಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದು ಕನ್ನಡ ಗ್ರಾಜ್ಯುಯೇಟ್‌ರಿಗೆ ಮೀರಿದ ಮಾತೆ?" ಎಂಬ ಸವಾಲನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗರ ಮುಂದೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದರು.[೧೬] ೧೯೨೯ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಥಮ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷಸ್ಥಾನದಿಂದ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅಮೆಚ್ಯೂರರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಶ್ಲಾಘಿಸಿದರಾದರೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ನೆರೆಯ ಪ್ರಾಂತಗಳಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವುದೆಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು: "ಕಥಾವಸ್ತು, ಸಂವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಾಣ, ರಸ ಪರಿಪೋಷ, ಭಾಷೆ ಮೊದಲಾದ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಡುವುದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುವಷ್ಟು ವಿರಳವಾಗಿರುವುವು. ಹುಟ್ಟಿರುವವೂ ಮುದ್ರಣ ಪ್ರಕಾಶನ ಪ್ರಸಾರವನ್ನು ಕಾಣದೆ ಬಿದ್ದಿರುವುವು. ಭಾಷಾಂತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಪಾಡು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ."[೧೭] ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಬಹಳ ಬೇರೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಬರೆದ "ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಸ್ಥಾಪನೆ" ಎಂಬ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ. ಗೋಪಾಲ ಅಯ್ಯಂಗಾರರು "ಮೈಸೂರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂದಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯು ಅತ್ಯಂತ ವಿಷಾದಕರವಾಗಿರುವುದು. ಪವಿತ್ರವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತಮಾಷೆ, ನಕಲಿ, ಸೋಟ ಮೊದಲಾದ ಕೀಳುಜಾತಿಯ ವಿನೋದಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿರುವುದು. ನಾಟಕವು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ನಯಕಲೆಯಾದರೂ ಅಂತಹ ಕಲೆಯ ಅನುಷ್ಠಾನದಿಂದ ಆತ್ಮಶ್ರೇಯವುಂಟಾಗುವುದೆಂದು ಜನರು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಹಳಹಳಿಸಿದ್ದುಂಟು.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡುವ ಮೊದಲೇ ನಡೆದಿದ್ದ ಸುತ್ತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಹೋದರೆ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಹೇಳಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಬುದ್ಧಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಶಿವಮೂರ್ತಿಸ್ವಾಮಿ ಕಣಬರ್ಗಿ ಮಠರ ಕೊಣ್ಣೂರಕರ ಕಾಡಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಶಿರಹಟ್ಟಿ ವೆಂಕೋಬರಾಯರ ಶ್ರೀ ಮಹಾಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಸಾದಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿ, ಹಲಗೇರಿ ಕಂಪನಿಯೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಶ್ರೀ ಹಾಲಸಿದ್ಧೇಶ್ವರ ಪ್ರಸಾದಿತ ಸಂಗೀತನಾಟಕ ಸಭಾ, ವಾಮನರಾಯರ ವಿಶ್ವಗುಣಾದರ್ಶ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರ ಶ್ರೀ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ-ಮೊದಲಾದ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು. ಕೊಣ್ಣೂರಕರ ಕಂಪನಿಯ ಏಕಿಪ್ರಭಾವದ ರಂಗತಂತ್ರವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡವರಲ್ಲಿ ಎಳೆಯ

ವಯಸ್ಸಿನ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದರು. ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಭರತೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಮಾಜ, ಗದುಗಿನಲ್ಲಿ ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾದ ದ ಯಂಗ್ ಮೆನ್ಸ್ ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಕ್ಲಬ್ ಅಮೆಚೂರ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಬಾಗಿಲುಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನೀ ನಾಟ್ಯ ಸಭಾ ಅನುವಾದಗಳೊಡನೆ ಸ್ತ್ರೀಧರ್ಮರಹಸ್ಯದಂಥ ಕೆಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯೊಂದರ ನಾಂದಿಯನ್ನು ಹಾಡಿದ್ದವು.[೧೬] ಧಾರವಾಡದ 'ಕನ್ನಡ ಕೂಟ'ದವರು ತಯಾರಿಸಿದ ವರದಿಯ ಮೇರೆಗೆ ೧೯೨೯ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ೧೦೦ ಪ್ರಕಟಿತ ಹಾಗೂ ೩೫ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ೩೦ ಪ್ರಕಟಿತ ಹಾಗೂ ೧೪ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದವು.[೧೭] ಶ್ರೀರಂಗರಂತೆ ಪುಣೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದು ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ, ನಾಟಕಕಾರರ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡ, ೧೯೦೭ರಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ, ತಮ್ಮ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದ ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರನ್ನೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಂತೆಯೆ ಅವರೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಅತಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರು: "..... ಸಂಗೀತದ ಇಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಕಾಣದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೋಂಕದೆ ಇರುವ ಅದೆಷ್ಟೋ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣು ಕಿವಿ ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ."[೧೮] ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಆಗ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತರಲ್ಲಿದ್ದ ಸೌಹಾರ್ದ ಸಂಬಂಧ. ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟ್ಯ ಸಮ್ಮೇಲನದ ಸಂಘಟನೆಯ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಹಾಗೂ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಒಟ್ಟಿಗೆಯೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು 'ಆಚಾರ್ಯರ ಅಭಿನಯಕಲೆ'ಯಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆದರು. ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅಮೆಚೂರ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಬಿರುಕಿನ ಸೂಚನೆಗಳು ಕೂಡ ಆಗ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಿರಾಶಾದಾಯಕ ವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯ ತುಂಬಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಲಿ, ನಾಟ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಬಲ್ಲ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಲಿ ಆಗ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಾಗೂ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ Kannada Amateurs ನಾಟ್ಯಸಂಘವು ತುಂಬಿಕೊಟ್ಟಿತು.

೧೯೩೩ರ ಜನವರಿ ೧೨ ರಂದು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ "ಕನ್ನಡ ಅಮೆಚೂರ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ಧಾರವಾಡ"ಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಧ್ಯೇಯ ಹಾಗೂ

ಯೋಜನೆಗಳಿದ್ದವು, ಪ್ರೇಮ ೧೦:೧ (೧೨-೧೦-೧೯೩೩)ದ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವುಗಳ ಅಧಿಕೃತ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ:

ಸಂಘದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಗಳೆಂದರೆ

೧. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅಚ್ಚು ಹಾಕಿಸುವುದಕ್ಕೂ ನೆರವಾಗುವದು.

೨. ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವದು.

ಈ ಗುರಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು

ಅ. ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹಣಸಹಾಯ ಮಾಡಿ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ

ಆ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚು ಹಾಕಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ

ಇ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದೂ

ಈ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ, ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕಾಲಯವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂದೂ

ಊ. ಒಂದು ಆದರ್ಶ ನಾಟಕಗೃಹವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕೆಂದೂ

ಎ. ಉತ್ಸಾಹಿಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತಯಾರಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ

ಏ. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕ ಸಂಘಗಳ ಕೂಡ ಬಳಕೆಯಿಟ್ಟು ಪರಸ್ಪರ ವಿಚಾರ, ಅನುಭವಗಳ ಲಾಭ ಹೊಂದಬೇಕೆಂದೂ

ಐ. ಈ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗನುಸರಿಸಿ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸಬೇಕೆಂದೂ ನಿಶ್ಚಯವಾಯಿತು.

"ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ತಂಡಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲ ತಳಹದಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿ ನಿಃಸ್ವಾರ್ಥದ್ದೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಯೋಚಿಸಲೇ

ಇಲ್ಲ." ಎಂಬ ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜರ ಅಪಾದನೆ ಈ ಘೋಷಿತ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಹೀನವೆನಿಸುತ್ತದೆ.[೧೯]

ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೩೩ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಸಂಘದ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದುದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ "ಶ್ರೀಯುತ ಜಹಾಗಿರದಾರರು ಇದರ ಸೂತ್ರಧಾರರು" ಎಂದು ಬರೆದಾಗ ಸಂಘದವರು ಅದನ್ನೊಪ್ಪದೆ ಎಲ್ಲ ಸದಸ್ಯರದೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯ ಪಾತ್ರವಿದೆಯೆಂದು ವಿವರಣೆ ಕಳಿಸಿದರು. ಸಂಘದ ಸ್ಥಾಪನಾ ಸಮಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರ **'ಹೋಂ ರೂಲು'** ನಾಟಕವಲ್ಲದೆ (ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಕೈಲಾಸಂ ರಾಮಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದರು), ಶ್ರೀ ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸ್ವಗತ, 'ಜಾಹೀರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ' ಎಂಬ ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಹಸನ ತೋರಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಸಂಘ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದೇನೇ ಇದ್ದರೂ, "೧೯೩೩ ರಿಂದ ೧೯೫೪ರವರೆಗೆ ಈ ಸಂಸ್ಥೆ (Kannada Amateurs) **ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ, ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ, ಜರಾಸಂಧಿ, ಶೋಕಚಕ್ರ, ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ** ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದ ಶ್ರೇಯಸ್ಸು ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿಗಳದು. ಇದಲ್ಲದೆ **ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ, ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು, ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿ**—ಈ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಅನೇಕ ನನ್ನ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಈ ವಿಲಾಸಿಗಳದು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಸಂಘದ ನೆರವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೨೦] ಹಾಗೆಯೆ ಸಂಘದ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅದರ ಸದಸ್ಯರೂ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶ್ರೀ ವಿ.ಜಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: "ಈ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಘಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಉತ್ಸಾಹ, ಕಾರ್ಯಶಕ್ತಿ ಬಂದದ್ದು ಜಾಗಿರದಾರರಿಂದಲೇ ಎಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರೂ ಅವರೆ. ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುವವರು ಅವರೇ. ರಂಗತಾಲೀಮು ಮಾಡಿಸುವವರೂ ಅವರೇ. ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಥಿಯೇಟರಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮುಂತಾದ ಹೊರಗಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅಣಿಮಾಡುವವರೂ ಅವರೇ."[೨೧]

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೀಗ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

೧. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಣಯ ಸರಣಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ (೧೯೨೭)

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇನ್ನೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಣಯ ಸರಣಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗವೊಂದೇ ಈಗ

ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ** ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಪು. ೧೬೭-೧೬೯). ಆದರೆ ಕೇವಲ ನೆನಪಿನ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವರು ಆಗ ಬರೆದುದರಿಂದ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ನಾಟಕದ ಹೆಸರನ್ನೇ ಅವರು **ಪ್ರಣಯಭಂಗ ಅಥವಾ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ** ಎಂದು ನಮೂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಂತ್ರಿಯ ಹೆಸರು ಶಾಂತಸೇನ ಎಂದಿರಬೇಕಾದದ್ದು ದುರ್ಬುದ್ಧಿಯೆಂದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ನೆನಪಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮರಣದ ನಂತರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ದೊರೆತು ಈಗ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಯಥಾರ್ಥ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಈ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ನಾಟಕ ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಮರಾಠೀ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅವರು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದರೆನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇದೊಂದು ಸಾಗ್ರಸಂಗೀತ ನಾಟಕ. ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಹಾಡುಗಳ ಸುರಿಮಳೆಯೇ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಸಂವಿಧಾನ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಕೌಶಲ. ದುರ್ಮತಿಯ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಹಾಗೂ ಹೃದಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಂಥ ನಾಟಕದ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದ ಘಟನೆಗಳಿವೆಯಾದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ, ಗತಿ, ರಚನೆಗಳ ಮೇಲಿರುವ ಅವರ ನಿಯಂತ್ರಣ ಶ್ಲಾಘನೀಯವಾದದ್ದು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಸ್ಥೆಗಳು. "ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರ ಅಹಿಂಸೆಯ ತತ್ತ್ವವು ಭಾರತದ ಕ್ಷಿತಿಜದ ಮೇಲೇರಿ ಬರುವ ಕಾಲವದು. ಆ ಸಮಯದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಆ ನಾಟಕವು" ಎಂದು ನೆರಂಗರು ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೨೨] ಈ ಮಾತು ಶ್ರೀರಂಗರ ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕ ಧರ್ಮವಿಜಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಷ್ಟು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಲೋಕಮಾನ್ಯ ತಿಲಕರೇ ಇಲ್ಲಿ ಆರಾಧ್ಯದೇವತೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ವಿಚಾರಗಳು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿಗೆ ಹೋಗುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮನಸ್ಸು ಎಷ್ಟು ಆಧುನಿಕವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಕಾಲ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾಲ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ರಜಪೂತರ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ. ರಾಜಾ ವಿಜಯಸೇನ ಅವನ ಮಂತ್ರಿ ಶಾಂತಸೇನ, ನಾಯಕ ದುರ್ಜಯ ಹಾಗೂ ಖಳನಾಯಕ ದುರ್ಮತಿ (ಇವರಿಬ್ಬರೂ ರಾಜನ ಸರದಾರರು) ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು. ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳು ವೃದ್ಧರಾಜನ ತರುಣ ಹೆಂಡತಿ ಪ್ರಫುಲ್ಲೆ ಹಾಗೂ ದುರ್ಜಯನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳಾದ

ಮಂತ್ರಿಯ ಮಗಳು ವಿದ್ಯುಲ್ಲತೆ. ದುರ್ಮತಿ ವಿಜಯಸೇನನ್ನು ಕೊಂದು ತಾನೇ ರಾಜನಾಗುವ ಹಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ವಿಜಯಸೇನ ದುರ್ಜಯನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಕೊಲೆಯ ಸಂಚಿನ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸಿ ದೇಶಭ್ರಷ್ಟತೆಯ ಆಜ್ಞೆ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶಾಂತಸೇನನ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಾಗಿ ಈ ಆಜ್ಞೆ ಜಾರಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಫುಲ್ಲೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ದುರ್ಜಯನಲ್ಲಿ ಅನುರಕ್ತಳು. ಆದರೆ ವಿಷಮ ವಿವಾಹದಿಂದ ಮತಿಗೆಟ್ಟು ದುರ್ಮತಿಯ ಬಲೆಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ. ವಿಜಯಸೇನನ ಮರಣ, ದುರ್ಜಯನ ಬಿಡುಗಡೆ, ಶಾಂತಸೇನನ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ, ವಿದ್ಯುಲ್ಲತೆಯನ್ನು ದೊರಕಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೋಲು ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಖತಿಗೊಂಡ ದುರ್ಮತಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಎಳಸುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸಾವು ಬರುವುದು ಸೇಡಿನ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಉದ್ದೀಪ್ತಳಾದ ಪ್ರಫುಲ್ಲೆಯಿಂದ. ತನ್ನ ಪಾಪದ ಪರಿಮಾರ್ಜನೆಗಾಗಿ ಅವಳೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ದುರ್ಜಯ - ವಿದ್ಯುಲ್ಲತೆಯರ ವಿವಾಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಾಟಕದ 'ಪ್ರಣಯ ಸರಣಿ'. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ದುರ್ಜಯನೇ ರಾಜನಾಗಬೇಕೆಂದು ಶಾಂತಸೇನನೂ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲರೂ ಒತ್ತಾಯ ತಂದರೂ ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಮಂತ್ರಿಮಂಡಳ ರಾಜ್ಯದ ಅಧಿಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ದುರ್ಜಯನ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ ಎಲ್ಲರ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ.

"ನಾನು ಅಂದಿನವರೆಗೆ ನೋಡಿದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯದ ಸಂದರ್ಭ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.... ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಣಯದ ಅರ್ಥ, ಆಳ, ಅನುಭವ, ಸವಿ ಯಾವುದೊಂದರ ಗಂಧವನ್ನೂ ಅರಿಯದೆ ಕೂಡ ನಾನು ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಣಯದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡೆ. ಆದರೆ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಲೊ ಏನೊ.... 'ಅರ್ಥಾತ್ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟೆ" ಎಂದು ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೨೧] ಇದರ ಅರ್ಥ ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವದ್ದೆನಿಸಿತ್ತು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ 'ಐತಿಹಾಸಿಕ'ವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯಿದೆ. ಕ್ರೌರ್ಯ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿತ್ವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಿಜಯಸೇನನ ಆಳ್ವಿಕೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ: "ಸದ್ಯದ ಅರಸರು ಮಹಾ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು. ಅವರ ತಪ್ಪನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದರೆ ಅಪರಾಧ. ನಮ್ಮ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಹೋರಾಡುವುದೇ ಪಾಪ...... ಈಗಿನ ನ್ಯಾಯವೆಂದರೆ ಪಕ್ಷಪಾತವು. ಈಗಿನ ನ್ಯಾಯವೆಂದರೆ ಸ್ವಾರ್ಥವು, ಅಧರ್ಮವು. ಈ ನ್ಯಾಯ ದೇವತೆಯೇ ನನ್ನನ್ನಿಲ್ಲಿ ದೂಡಿರುವಳು"[೨೨] ಎಂದು ತುರಂಗಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ದುರ್ಜಯ ರೇವತನಿಗೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ದುರ್ಜಯನಿಗೆ ಲೋಕಮಾನ್ಯ ಟಿಳಕರೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ.

"ಲೋಕಮತದಿಂದ ನೀನು ಬಿಡುಗಡೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದಿ. ಇಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಭರತಭೂಮಿಯ ತಿಲಕವು ಪುನರುಜ್ಜೀವಿಸಿದಂತಾಯಿತು"(11:3) ಎಂಬ ಶೂರಸೇನನ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿನ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರ್ದೇಶವಿದೆ. ರಾಜನಿಷ್ಠನಾದ ಶಾಂತಸೇನನು ಮಂತ್ರಿಪದವಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ದೇಶಸೇವೆಗಾಗಿ ಅಣಿಯಾಗುವುದೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಧನಕ, ಸಿದ್ಧಕರು ಎದುರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ "ಈಗಿನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ದೇಶದ ಸಲುವಾಗಿ ಹೆಣಗಾಡಿ ರಾಜದ್ರೋಹಿಯೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಅಥವಾ ರಾಜನ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಹಿಡಿದು ದೇಶದ್ರೋಹಿಯೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೋ?"(11:1) ಆ ಕಾಲದ ಯುವಕರು ಎದುರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ** ಒಂದು ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕವೇ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಜಾಣತನದಿಂದ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಆಳರಸರಿಂದ ಬಚ್ಚಿಡುವುದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. 'ನರಬಲಿ' ಬರೆದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಜೈಲುವಾಸ ಅನುಭವಿಸಲಿಲ್ಲವೇ? **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ** ಆಗ ಆಲೂರ ವೆಂಕಟರಾಯರಂಥ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಬಿದ್ದಿದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಎದುರಿಸಲಿಲ್ಲ. **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ**ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರೀ ವಿಚಾರಗಳು ಅವರು ಆ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಧಿಸಿದ್ದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದುರ್ಜಯನ ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯಾಧಿಪತ್ಯದ ವಿರೋಧ ಹಾಗೂ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಪುರಸ್ಕಾರ. "ಅರಸನಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅಧಿಕಾರವು ನಾಶವೇ ಹೊಂದುವುದೇನು? ಪ್ರಜೆಗಳ ಅನುಮತಿಯಿಂದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮುತ್ಸದ್ದಿಗಳನ್ನಾರಿಸಿ ಅವರಿಂದ ರಾಜ್ಯಸೂತ್ರವನ್ನು ನಡೆಸಿದರಾಯಿತು. ಯಾವ ಅಧಿಕಾರವನ್ನೂ ಯಾರಿಗೂ ಸ್ಥಿರವಾಗಿಡತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಉಚ್ಚಾವಚ ಭಾವವನ್ನಿಡತಕ್ಕದ್ದಲ್ಲ. ಎಲ್ಲರೂ ಸಮಾನರೆಂದು ತಿಳಿದು ಪ್ರಜೆಗಳ ಅನುಮತಿಯಿಂದಲೇ ರಾಜ್ಯಸೂತ್ರವನ್ನು ನಡೆಯಿಸತಕ್ಕದ್ದು.(V:3) ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಸ್ವೀಕಾರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದ ಜಾತಿಪದ್ಧತಿಯ ವಿರೋಧ ಕೂಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಶೂದ್ರ ರೇವತನಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪಾಠ ಕಲಿಯುತ್ತಾನೆ. "ಮಹರ್ಷಿಗಳ ಮಾರ್ಗ ಅಂತ ದೊಡ್ಡವರ ಹೆಸರಿನ ಮ್ಯಾಲ ಪಾಪ ಮಾಡುವ ಹುಚ್ಚರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಹೊರತು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ರೇವತನ ಮಾತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣನನ್ನು ಚುಚ್ಚುತ್ತದೆ. "ಅವನೇನು ಶೂದ್ರನೋ ಅಥವಾ ನನಗೆ ಧರ್ಮದ ಮರ್ಮವನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪರಮಾತ್ಮನೋ?" ಎಂದು ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತದೆ.(111:4) "ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವವನೇ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನು. ಜನ್ಮದಿಂದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಯಾವ ಜಾತಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸತ್ಕರ್ಮ ಅಥವಾ ದುಷ್ಕರ್ಮಗಳ ಮೇಲೆ ಅವನ ಜಾತಿಯು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ."(IV:2) ಎಂಬ ದುರ್ಜಯನ ಘೋಷಣೆಯಂತೂ ಆ

ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಹಳೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ವಿವಾಹದ ವಿಚಾರದಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಮವಿವಾಹವೇ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಆದರ್ಶ ಎಂದು ದುರ್ಜಯ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. "ಪ್ರೇಮ ವಿವಾಹದ ಹೊರತು ಸ್ತ್ರೀಜಾತಿಯ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗವೇ ಇಲ್ಲ, ... ಸ್ತ್ರೀಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೇ ದೇಶಕ್ಕೆ ತರಣೋಪಾಯ."(IV:4)

ಹೀಗಿದ್ದೂ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು-ದುದರಿಂದ ಕೃತ್ರಿಮತೆಯ ಅಂಶಗಳು ಹೇರಳವಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಅಂಕ ಮುಗಿದುದರ ಸೂಚನೆ ಹೇಗೆ ಬರುತ್ತದೆನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: ಒಂದನೇ ಅಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

ಪುಷ್ಪರೇಖೆ : ನಿನ್ನ ಶಿರಸ್ಸು ಈ ಪ್ರಫುಲ್ಲೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಹೊಂದಲಿ.

ದುರ್ಜಯ : ದುಷ್ಟೇ, ಇದೇ ನಿನ್ನ ನಿಶ್ಚಯವಿದ್ದರೆ ಈ ಅಂಕದ ಕಥೆಯೇ ಸಮಾಪ್ತವಾಯಿತೆಂದು ತಿಳಿ.

೨. ಧರ್ಮವಿಜಯ, ಇದೇ ಸಂಸಾರ, ಕನ್ನಡ ಶ್ಯಾಮ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಧರ್ಮವಿಜಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗವನ್ನು ಬರೆದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ರಚಿಸಿದರು. ಆದರೆ, ಈ ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಅಥವಾ ನಂತರ ಅವರು ಪುಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಬರೆದ **ಇದೇ ಸಂಸಾರ** ಅಥವಾ **ಕನ್ನಡ ಶ್ಯಾಮ**ಗಳಾಗಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೂ ಈಗ ಕಳೆದುಹೋಗಿವೆ. **ಇದೇ ಸಂಸಾರ**ವನ್ನು ೧೯೩೨ ಅಥವಾ ೧೯೩೩ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಅಮೆಚೂರ್ ಸಂಘದವರು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೀಗ ದೊರೆಯುವ ಮಾಹಿತಿ, ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನೆನಪಿನಿಂದ ಒದಗಿಸಿದ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ನರಂಗರು ಬರೆದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಮಾಹಿತಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ನರಂಗರು **ಧರ್ಮವಿಜಯ**ವನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೃತಿಗಳ ಯಾದಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಅವರು **ಇದೇ ಸಂಸಾರ**ದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಕಳೆದುಹೋಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಅದರಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೨೬] ಈ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿರಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಪುರಾವೆಯಾಗಿದೆ. **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ**ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಿದಂತೆ ನೆನಪು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಂಬಲರ್ಹವಾದ ದಾಖಲೆಯಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ, ಸದ್ಯಕ್ಕಂತೂ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದೊಂದೇ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ.

ಧರ್ಮವಿಜಯದ ಸಂದರ್ಭ ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿ ಹಾಗೂ ಅದರೊಡನೆ ಅಲಿ ಬಂಧುಗಳ ಸಂಬಂಧ. "ಮಹಾಭಾರತದ ಪರಿಚಯವೂ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ಧರ್ಮರಾಜ, ಶೌಕತ ಅಲಿ ಭೀಮಸೇನ ಆಗಲು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೂಡಲೇ ಮಹಾಭಾರತದ ಕತೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಮಹಾತ್ಮರ ಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆ. ಬ್ರಿಟಿಷರಂತೂ ಕೌರವರೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಸಿದ್ಧರಾಗಿ ಕುಳಿತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಭಾರತ ಯುದ್ಧದ ಕತೆಯನ್ನು 'ಧರ್ಮವಿಜಯ' ಎಂದು ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ....." ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತಾವು ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬದಲಿಸದೇ ಇದ್ದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಆಗಿನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಎಚ್ಚರ ಎಂದೂ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕವಾಗಿರಿಸಿದರೆ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಗುವ ಮುಂಚಿತ ನಾಟಕಕಾರನು ಜೇಲಿಗೆ ಹೋಗಬಹುದಲ್ಲ?" ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದಾಡಂಬರ ಇತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೨೨] **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ** ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿಯೂ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿದಂತೆ **ಧರ್ಮವಿಜಯ** ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಾಜಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ **ಧರ್ಮವಿಜಯ**ಕ್ಕೂ ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಬಂದ **ರಂಗಭಾರತ**ಕ್ಕೂ ಬಾದರಾಯಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು. ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ **ಮಹಾಭಾರತ**ವೇ ಆಕರವಾಗಿರುವುದು ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ಸಂಸಾರವನ್ನು "ಪುಣೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಪಾಕ"ವೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಂಭೀರದೃಶ್ಯ ಹಾಸ್ಯದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಗಡಕರಿಯವರ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿತು. ಮೊದಲು ಬರೆದಾಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ನಂತರ "ಕೆಲವು ಗಂಧರ್ವ ಕಂಪನಿ ಸ್ಟಾಂಪಿನ್ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದೆ"[೨೩] ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನೆರಂಗರ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಹಾಡುಗಳು "೧೯೨೯-೩೦ನೆಯ ಇಸ್ವಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಆಳವಣಿ ನಾರಾಯಣರಾಯರ ಸಹವಾಸದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಬರೆದವು. ಆಳವಣಿಯವರು ರಾಗ, ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು; ಆಚಾರ್ಯರು ಅವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುವುದು." "ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಹೋದ ಅದು ಕಾವ್ಯವಾಯಿತು" ಎಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು ಎಂದು ನೆರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಭಾಷೆಯು ಕೂಡ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿರಲು ಸಾಕು. "ನಾಟಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬರೆದಂತಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ನೆರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಲಿ, ಪ್ರಶ್ನಿಸಲಾಗಲಿ ಆಧಾರಗಳು ಸಿಗುವಂತಿಲ್ಲ.

ಗಡಕರಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ

ಖಳನಾಯಕರಿದ್ದಾರೆ. ವಿದ್ಯಾವಂತ ಶ್ಯಾಮರಾಯ ನಾಯಕನಾದರೆ ಅವನ ಕಾಲೇಜ್ ಸಹಪಾಠಿ ಪ್ರಸಂಗರಾಯ ಖಳನಾಯಕ. ಪ್ರಸಂಗರಾಯ ಸ್ತ್ರೀವ್ಯಾಮೋಹಿ. ಶ್ಯಾಮರಾಯನ ಹೆಂಡತಿ ಸುಶೀಲೆಯನ್ನು, ಅವಳು ಒಪ್ಪದೇ ಹೋದಾಗ ಅವಳ ವಿಧವೆ ಅಕ್ಕ ವಿನಯವತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವನು ನಡೆಸುವ ಸಂಚು ವಿಫಲವಾದಾಗ ಸೇಡಿನ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅವನು ಶ್ಯಾಮರಾಯನ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ವಿಷದ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತುತ್ತಾನೆ. ಶ್ಯಾಮರಾಯನ ತಂದೆ ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿನಯವತಿಯರಲ್ಲಿ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಶ್ಯಾಮರಾಯನ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಕಿ ತಂದೆ-ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ವಿರಸ ತರುತ್ತಾನೆ. ಸುಶೀಲೆಯ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶ್ಯಾಮರಾಯನಿಗೆ ಮೇಧಾವಿನಿಯೆಂಬ ತರುಣಿಯೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಂಚಲೆ ಮೇಧಾವಿನಿಯನ್ನು ವಶಮಾಡಿಕೊಂಡು ಶ್ಯಾಮರಾಯನ ಎರಡನೆಯ ಸಂಸಾರವನ್ನೂ ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆ ಭಯಾನಕವಾಗುತ್ತದೆ. ವಿನಯವತಿಯ ಕೊಲೆ, ಸುಶೀಲೆಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ, ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯ ಪ್ರಸಂಗರಾಯರ ಪರಸ್ಪರ ಘಾತ-ಇವೆಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಶ್ಯಾಮರಾಯನಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ಹಳೆ-ಹೊಸದರ ಸಂಘರ್ಷ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಎಂದು ನೆರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರೇ ಒದಗಿಸಿದ ನಾಟಕದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ದೊರೆತು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾಗುವವರೆಗೆ ಖಚಿತ ನಿರ್ಣಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಯ ಹಲವಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೆರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ "ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತೆಯಿಲ್ಲ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಬದಲು, ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾಷಣ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತಿವೆ" ಎಂಬ ಅವರ ಟಿಪ್ಪಣಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

> *ಪ್ರಸಂಗ : (ಒಲುಮೆಯಿಂದ ವಿನಯವತಿಯ ಕೈ ಹಿಡಿದು) ಆಹಾ! ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದಂತೆ ಕೆಂಪೇರಿದ ನಿನ್ನ ಕಪೋಲಗಳ ಕಾಂತಿಯು ಎಂತಹ ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ. ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ತರುವಾಯದ, ನಿರಭ್ರವಾದ ಆಕಾಶದ ಬಯಲಿನೊಳಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಚಂದ್ರನ ಚಿನ್ನದ ರಥದ ಚಿಗುರೆಗಳಂತೆ ನಿನ್ನ ಈ ಕಣ್ಣುಗಳು ಹೇಗೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಿವೆ! ಹಾಲು ಕಡಲಿನಲ್ಲಿ ತೊಯ್ದಾಡುವ ತೆರೆಗಳಂತೆ, ಚಂದ್ರನಿಂದ ಹೊರಸೂಸುವ ಬೆಳ್ದಿಂಗಳಿನ ಕಿರಣಗಳಂತೆ ನಿನ್ನ ಈ ಕೋಮಲ ಕೈಗಳು ಎಷ್ಟು ಸುಖದಾಯಕವಾಗಿವೆ. ಆನಂದವನ್ನು ಬೀರುವ, ಆನಂದವನ್ನು ಕುಣಿಯುವ ಚಂದ್ರನ ಆನಂದಾಶ್ರುಗಳೆ ಎಂಬಂತೆ ತಾರೆಗಳು ಹೇಗೆ ಅಂದವಾಗಿ ತೋರುತ್ತಿವೆ! ಕಾಮಪೀಡಿತನಾದ ಚಂದ್ರನು ಬಿಡುವ ನಿಶ್ವಾಸದಂತೆ..... ಈ*

ಮಂದಮಾರುತನು ಹೇಗೆ ಮೃದುಳ ಬೀಸಹತ್ತಿರುವನು. ಮಚ್ಚಿ, ಇಂತಹ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸೊಬಗಿನಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತು ಜಡಾಜಡ ಪದಾರ್ಥಗಳೂ ಸುಖೋಪಭೋಗದ ಆಸ್ವಾದವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲು ನೀನೊಬ್ಬಳೆ ದುಃಖದ ಹಾಸುಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೊರಗುವುದು ಈ ಪ್ರಸಂಗನಿಗೆ ಸಹನವಾದೀತೆ? ದೀನರಕ್ಷಕನಾದ ಈ ಪ್ರಸಂಗನು ಹೀನರನ್ನೂ ಸಹ ಹಿಂದುಳಿಯಗೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ವಿನಯೆ, ವಿಚಾರಮಾಡು: ವರ್ಷಾನುವರ್ಷ, ಯುಗಾನುಯುಗ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದರೂ ಕೂಡ ನಿನ್ನ ಮೇಲಿನ ಈ ಪ್ರಸಂಗನ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಕೊರತೆ ಬಾರದು.

ನಾಯಕ-ಖಳನಾಯಕರ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಅಂತರವಿದ್ದರೂ ಅವರ ಭಾಷೆ ಮಾತ್ರ ಅಷ್ಟೇ ಅಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿದೆ! ಪ್ರಸಂಗರಾಯನ ಕಾವ್ಯ ಈ ರೀತಿ ಮೇರೆ ತಪ್ಪಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ವಿನಯವತಿ (ಅಥವಾ ಅವಳ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ ನಟಿ) ಏನು ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ, ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಜೊತೆಗೆಯೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯಂಥ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರಸಂಗ ಹಾಗೂ ವಿನಯವತಿಯರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಸಂವಾದ:

***ವಿನಯವತಿ** : ಆದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಯಾವುದು? ಕರ್ಮದಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯೆಂದು ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಲ್ಲವೆ? ನನ್ನ ತಂಗಿಗೆ ಮುಕ್ತಿ ಸಿಗಲೆಂದು ಅವಳನ್ನು ಗೃಹಕರ್ಮದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿರುವೆ.*

***ಪ್ರಸಂಗ** : ಹೀಗೆ ಕರ್ಮ-ಕರ್ತೃ-ಕ್ರಿಯಾಪದಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಪಾಣಿನಿಗೆ ಮುಕ್ತಿಗಳ ಮುಕ್ತಾಮಾಲೆಯು ದೊರಕಬೇಕಾಗಿತ್ತು.*[೨೪]

ಪುಣೆಯ ವಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ತಾವು ಬರೆದ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ **ಕನ್ನಡ ಶ್ಯಾಮ** ಇದೇ ಸಂಸಾರಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಮರಾಠೀ ಯಾವುದೊಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶ ಚಮತ್ಕೃತಿ, ಸಂಭಾಷಣಾ ಚಮತ್ಕೃತಿ ಇವೆರಡೂ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದವು" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡುವ ಅವಕಾಶ ಸದ್ಯಕ್ಕಂತೂ ಇಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಭಿಮಾನಪಟ್ಟುಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಇದು ಅವರ ಮೊದಲ 'ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ' ಹಾಗೂ 'ಅಂತಹ ಮತ್ತೊಂದನ್ನು ಇದುವರೆಗೂ ನಾನು ಬರೆದಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಅವರ ಖಂಡಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಕೊನೆಯ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕ. "ಒಂದೊಂದು ಜಿಲ್ಲೆಯ

ಮಾತಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಯೋಜಿಸಿದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಒಂದು ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಬೇರೆ-ಬೇರೆ ಅರ್ಥಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ವಿಚಾರ ಗೊಂದಲ, ಕತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ-ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಇಂದಿಗೂ ನಾನು ಮೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದೇನೆ" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ನಮ್ಮ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ತೃಪ್ತಿ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ.[೬೨]

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯ, ಮರಾಠಿಯ ದಾಳಿ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರಭಾವ, ಅಚ್ಚಕನ್ನಡದ ಅಭಿಮಾನದ ಅತಿರೇಕ-ಇವುಗಳ ಸಂಕರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವಿಚಿತ್ರ ಸ್ಥಿತಿ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಮದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವರಣೆಯಿತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಂದ ಕೂಡ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳು ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ.[೬೩]

೬. ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ (೧೯೩೦)

ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಮರಳಿ ಬಂದ ನಂತರ ಬರೆದ ಮೊದಲನೇ ನಾಟಕ. "ಮುಂದೆ ಕಾಣಬರುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಅದರಲ್ಲಿ ದಟ್ಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರಾದರೂ ಹೊಸ ಆರಂಭವೊಂದನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಹೊರಡಿಸಿದ್ದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ತಾರಾನಾಥರ 'ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ' ಹಾಗೂ 'ಏದೆವಯ್ಯ'ನ ಮುನ್ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

> *"ನಾಟಕವು ಒಂದು ಯೋಗ ಸಾಧನೆಯ-ಜೀವಿತದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿ ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವ ಸಾಧನ."*

-ತಾರಾನಾಥ

> *"ನಿಮ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕೂ, ನಿಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತೋರಿಸಬಾರದೇ? ನಿಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಮಾತ್ರವಾದರೂ ಇಳಿಬಿಡಬಾರದೇ?"*

> *"ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಏಳುವ ಕಾಲವೊಂದು ಬೇಗ ಬರುತಿದೆ."*

> *"ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳಿಂದ, ಧರ್ಮಪಂಥಗಳಿಂದ, ಧರ್ಮಭ್ರಷ್ಟರಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುವ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೆಂಬುದೊಂದು ಅಂಗವೇ ಇಲ್ಲ."*

-ಏದೆವಯ್ಯ

ಈ ನಾಟಕದ ಮಾನಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೬೨] ನೆರಂಗರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಕ್ಕ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಿದೆ. "೧೯೨೯ರ ಆಗಸ್ಟ್ ೨೫ಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು 'ಉದರವೈರಾಗ್ಯ'ವು. ಮೊದಲು ಈ ನಾಟಕದ ಹೆಸರು 'ಕನಸಿನ ಕರ್ನಾಟಕ' ಎಂದು ಇತ್ತು. ಪುಣೆಯ ಸಸೂನ್ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಮಜ್ವರದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಕರ್ನಾಟಕದ ಚಿತ್ರವು ನಾಟಕ ರೂಪವಾಗಿ ಹೊರಬಂತು" ಎಂದು ನೆರಂಗರು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೬೩] ಶ್ರೀರಂಗರು ಅನುಭವಿಸಿದ ವಿಷಮಜ್ವರ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಂಥ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರದಿಂದ ದಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆದ ಆಘಾತದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಆದರೆ ಈ traumatic ಅನುಭವವೇ ಮತ್ತೆ ಅವರನ್ನು ನಾಟಕರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು. "ಘಟನೆಯ ಅರ್ಥ ಘಟನೆಯೆ ಎಂದಾಗ ಅನುಭವದ ಅರ್ಥ ಅನುಭವವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಉದ್ದೇಶವೂ ನನಗಿದೆ. ಘಟನೆಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವಾಗ ತತ್ವಜ್ಞಾನ ವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ, ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ . ಕಲ್ಪಿಸುವಾಗ ನಾಟಕ ಎನ್ನಬಹುದು" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹೇಳಿರುವುದು ಸೂಚಕವಾಗಿದೆ.[೬೪]

ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಹಾಗೂ ಹಾಡುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ನಮಗೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುವುದು ಅದರ ಮುನ್ನೋಟದಿಂದ. **ಶೋಕಚಕ್ರ**ಪೂರ್ವದ ಅವರ ಹಲವಾರು ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಮಾಧವ, ಮಾಲತಿ ಹಾಗೂ ಮನೋಹರರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಮಾಧವ ಮಾಲತಿಯರನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ತಾನೇ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಎಂದು ಅವರ ಗೆಳೆಯ ಮನೋಹರ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ **ಹರಿಜನ್ವಾರ**ದ ವಸಂತ ಹಾಗೂ **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**ದ ವೆಂಕಪ್ಪನಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಅಂತರವೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಇವರ ಕತೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದು ಮುಂದಿನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಉಪವಸ್ತುವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮಾಲತಿ ಹಾಗೂ ಮಾಧವ ಈ ಹೆಸರುಗಳೇ ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕದ ನೆನಪು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಒಂದೆರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಮುಖ್ಯವಸ್ತುವಿಗೆ ಶೃಂಗಾರದ ಆಯಾಮ ಸಹಜವಾಗಿ ದೊರಕಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಯನದು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣಸಮಾಜದ ಮುಖಂಡನಾದ ಅವನಿಗೆ ಸನಾತನಧರ್ಮದ ಆಚರಣೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ವಾದುದು. ಹೀಗಾಗಿ, ಪರದೇಶವಾಸದಿಂದಾಗಿ ಬಹಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಮಾಧವನನ್ನು

ಅತಿಥಿಯೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗ ಅವನಿಗೆ ಆತಂಕಗಳು ತಲೆದೋರುತ್ತವೆ. "ಸಮಾಜದ ಬಂಧನಗಳನ್ನು ಸಡಲಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ಪಾಮರನು ನಾನು" ಎಂದು ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನ (೧:೪). ಆದರೆ, ಅವನೊಬ್ಬ ಹೃದಯವಂತ ಮನುಷ್ಯನಾದದ್ದರಿಂದ ಸ್ವಂತದ ಮಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಗಳಂತೆಯೇ ಇರುವ ಮಾಲತಿ ಮಾಧವನನ್ನು ತನ್ನ ವರನೆಂದಾಯ್ದುಕೊಂಡಾಗ ಸಮಾಜದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಾರದೆ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ದಾಟವಿದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ನಿರ್ಣಯವನ್ನೇ ಕೈಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಪದವೊಂದರಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂಬರುವ ನಾಟಕಗಳಷ್ಟು ಕಟುವಾಗಿ ಅಲ್ಲವಾದರೂ ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ಅಧೋಗತಿಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ವೇದವ್ಯಾಸಾಚಾರ್ಯನ ಶುಷ್ಕ ವ್ಯಾಕರಣ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯ ಗೀತ ಪ್ರವಚನ ಪಟುತ್ವ (ಸಂಪು ತಾಮಸವೆಂದು ಸಾಧಿಸಲು 'ಶ್ರದ್ಧಾವಿರಹಿತಂ ಯತ್ತತ್ ತಾಮಸಂಪರಿಚಕ್ಷತೆ' ಎಂಬ ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ) ಹಾಗೂ ಉಳಿದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಸನಾತನ ಧೋರಣೆಗಳು ('ಕಳೆದ ವರ್ಷ ನಮ್ಮ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ವರ್ಷದ ಒಳಗಿನ ೫೦೦ ಹುಡಿಗೆಯರ ವಿವಾಹವಾಯಿತು' ಇತ್ಯಾದಿ) ಇಲ್ಲಿ ಘಾತಕವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾರದ ವಸ್ತುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞಾನ ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೇ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ತಿರುಚಬಲ್ಲರು. ಮಾಧವನ ಉಚ್ಚಾಟನೆಗಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುವ ಮುಖಂಡರೇ ಅವನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಹುದ್ದೆ ದೊರಕಿದೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾದೊಡನೆಯೇ ಅವನ ವಿದೇಶ ಗಮನವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಲು ಸಿದ್ಧರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಷ್ಟಗಳು ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಗೋಪಾಲನ ಮರಾಠೀ ಪ್ರೇಮ, ಕನ್ನಡಿಗರ ಅಭಿಮಾನಶೂನ್ಯತೆ, ಕಲಾಹೀನತೆಗಳು ('ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂದು ನಿನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯೇನು?) ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಮನೋಹರನ ಅತಿಯಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರೇಮವೂ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದ ವೇದವ್ಯಾಸಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನ ತರುಣ ಹೆಂಡತಿ ಸರಸ್ವತಿಯರ ವಿಷಮ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಹಲವಾರು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮುಂಬರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅದರ ಭಾಷಾವೈವಿಧ್ಯ. ಗೋಪಾಲನ ಮರಾಠೀಕೃತ ಕನ್ನಡ, ಶಿವಪ್ಪನ ಗ್ರಾಮ್ಯ, ವೇದವ್ಯಾಸಾಚಾರ್ಯನ ವ್ಯಾಕರಣಬದ್ಧ ನುಡಿ, ಮಾಲತಿಯ ನೇರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಮಾಧವನ wit ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು

ವೈಖರಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. **ಭಗವದ್ಗೀತೆ** ಇಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಉದ್ಧೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಯನ ಸಮಸ್ಯೆ ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ತನ್ನವರ ಬಗ್ಗೆ ಕಳಕಳಿಯ ವಿರೋಧದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಚಿರಂತನ ಸಮಸ್ಯೆ'ಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸೆಳೆಯುವುದು ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರವೇಶ. ಈ ಪ್ರವೇಶದ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ 'ರೋಗಿ', ಅವನ ಗೆಳೆಯ ಶ್ಯಾಮ ಹಾಗೂ ನರ್ಸ್ ಕಮಲಾ. 'ರೋಗಿ' ತಾನು ಕಂಡ ವಿಚಿತ್ರ ಕನಸನ್ನು ಶ್ಯಾಮ, ಕಮಲಾರಿಗೆ ವಿವರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕನಸನ್ನು ಕಥಾರೂಪವಾಗಿ ಹೇಳದೆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆಂದೇ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ 'ರೋಗಿ' ಮಾಧವನಾದರೆ, ಶ್ಯಾಮ ಮನೋಹರ ಹಾಗೂ ಕಮಲಾ ಮಾಲತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಮೂಲವಸ್ತುವಿನ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ತಂತ್ರದ ಉದ್ದೇಶ. ಎಷ್ಟೇ ಬಲವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಮೂಲತಃ ನಾಟಕ ಒಂದು ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ. ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ವತಿಯಿಂದ ಧಾರವಾಡದ ವಿಜಯ ಟಾಕೀಸಿನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ೨೦ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೩೦ರಂದು ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಯಿತು. ಈ ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಪ್ರೊ. ಆ.ತು. ಸಾಸನೂರ ಅವರನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಶ್ರೀರಂಗ' ಎಂಬ ಅಭಿಧಾನವನ್ನು ತಾವು ತಳೆದುದು ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ತಾವು ಆರ್.ವಿ. ಜಾ(ಹ)ಗೀರದಾರನಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಬೇರೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದೆವು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೨೨] **ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ**ಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದ ತಾರಾನಾಥರು "ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಹೊಸ ರೀತಿಯವಾದರೂ ಸನಾತನ ನೀತಿತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಹೊರಬಿದ್ದಿವೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. **ಪ್ರಬೋಧಕ**ದ ನವೆಂಬರ್ ೧೯೩೦ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕರು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಹೀಗಿವೆ: "ನಾಟಕವು ಬಹು ಮನೋಹರವಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಸುಧಾರಣೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದರೂ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಗೋಪ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಉದರ ವಿಚಾರವಿಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವೈರಾಗ್ಯವನ್ನು ತಾಳುವ ವೈದಿಕರು ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭೃತಿಗಳೆನಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಘಟ್ಟಿಗಳಿಂದ ಇತರರನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಾರೆಂಬ ವಿಚಾರವೂ ಪ್ರೌಢಕಲಾ ವಿವಾಹಗಳು ಸರ್ವತ್ರ ಸುಖದಾಯಕವೆಂಬ

ಅಭಿಪ್ರಾಯವು ತೋರಬರುವವು." ತಾರಾನಾಥರಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಪ್ರಬೋಧಕದ ಸಂಪಾದಕರಾಗಿದ್ದ ಬಿ.ಸಿ.ಎನ್. ಶರ್ಮರಾಗಲಿ ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿರುವುದು ಆ ಕಾಲದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಸತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

೪. ಮುಕ್ಕಣ್ಣಾ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ (೧೯೪೪)

ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಒಂದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: ೧೯೨೮-೨೯ರಲ್ಲಿ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದಾಗ ಏನಾದರೂ ಒಂದು ಉದ್ಯೋಗ ದೊರಕಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಇರಾದೆಯಿಂದ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಾವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಕೋಚಿಂಗ್ ಕೊಡುವುದಾಗಿ ಜಾಹೀರಾತು ಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಬಹಳ ನೊಂದುಕೊಂಡಿತು: "ಎಲ್ಲಿಂದೆಲ್ಲಿಗೆ? ಕಲಿತದ್ದೇನು? ಈಗ ಮಾಡುವುದೇನು? ಹೊಟ್ಟೆಗಾಗಿ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮಾಡಬಯಸುವ ದುರವಸ್ಥೆಯೆ....?" ಈ ವಿಚಾರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವೇಶ್ಯೆಯರನ್ನು ಕಂಡಾಗ "ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ನಿಜವಾಗಿ ನನ್ನದೆ ಸೂಳೆಗಾರಿಕೆ"[೬೬] ಎಂದೆನಿಸಿ ಅದೇ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿಯೇ ಈ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು- ಇದು ಈ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ದೇಹವನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವವರಷ್ಟೆ ವೇಶ್ಯೆಯರಲ್ಲ, ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿ, ಕಲೆ, ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವವರೂ ವೇಶ್ಯೆಯರೇ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ 'ಕವಿ' ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರಾಮರಾಯನೆದುರು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿಯೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ:

> *ಎರಡನೆಯವರಿಗೆ ಮೆಚ್ಚು ಆಗಬೇಕೆಂದು ಇದ್ದದ್ದನ್ನು ಬಚ್ಚಿಡುವ ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮಂಥವರೇ ವೇಶ್ಯೆಯರು. ಕೇವಲ ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ಹೊರೆಯುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಮಾರಲು ಬಿಡುವ ನಾನು ವೇಶ್ಯೆ, ಕೇವಲ ಹೊಟ್ಟೆ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೀದಿಯೊಳಗೆ ಮುಟ್ಟುವ ನೀವೂ ವೇಶ್ಯೆ. ಜನರ ಮನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಕಲೆಯ ಅಭಿಮಾನ ಬಿಡುವ ನಾನು ವೇಶ್ಯೆ; ಸಮಾಜ ಸೇವೆಯ ಕೇವಲ ಸೋಗು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವ ನಾನು ವೇಶ್ಯೆ; ಸಮಾಜದ ಮುಂದಾಳಾಗಬೇಕೆಂದು ದೀಕ್ಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒದರಿಕೊಳ್ಳುವ ನೀವೂ ವೇಶ್ಯೆ. (ನಕ್ಕು) ತಿಳಿಯಿತೆ ಈಗಾದರೂ ಯಾರು ವೇಶ್ಯೆ ಎನ್ನುವುದು? ರಾಜಮಾರ್ಗವಿರಲಿಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡದಾರಿ ಹಿಡಿಯುವವರಿಗೆ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನಬಾರದೆ? ಸರಳತನದ ಸಾಧನ-ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕುಟಿಲತನದಿಂದ ಸಂಪತ್ತು ಗಳಿಸಬೇಕೆನ್ನುವವರಿಗೆ ವೇಶ್ಯೆಯನ್ನಬಾರದೆ? ಇದ್ದದ್ದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ನಾಚಿ, ಇಲ್ಲದ್ದನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕೆಂದು ಹಂಬಲಿಸುವವರು ವೇಶ್ಯೆಯಲ್ಲವೆ? ತನ್ನ ವಿಶಾಲತೆಗಳನ್ನು ತಾನಾಗಿ ವಿಕಾಸಿಸದೆ, ಎರಡನೆಯವರ ಪಾಳೆಯಾಂತ,*

ಎರಡನೆಯವರಿಗಿಂತ ತಾನು ನೀಚನೆಂಬ ನಾಯಿಯ ನಡತೆಯಿಂದ ನಡೆಯುವವರಿಗೆ ವೇಶ್ಯೆಯೆನ್ನದಿದ್ದರೆ ನಡೆಯಬಹುದೆ? ರಾಮರಾಯರೆ, ವೇಶ್ಯತನಕ್ಕೆ ಲಿಂಗಭೇದವಿಲ್ಲ, ಜಾತಿ ಭೇದವಿಲ್ಲ, ಸಮಾಜಭೇದವಿಲ್ಲ, ದೇಶಭೇದವಿಲ್ಲ. (೨:೪)

ಇಂಥ ಒಂದು 'ವೇಶ್ಯಾ' ತನದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುವುದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ.

ಮುಕ್ಕಣ್ಣಾ ವಿರಾಟ ಪುರುಷಕ್ಕೆ ೧೯ ಪುಟಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ 'ಮುನ್ನುಡಿ' ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ಕಣ್ಣಿನ ಮನುಷ್ಯರು, ಕವಿಯು ಯಾವನು?, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯಳ ಯೋಗ್ಯತೆ, 'ನಾನನ್ನಿಕೆ'ಯ (ಸ್ವಾರ್ಥದ) ಮಹತ್ತ್ವ-ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ. 'ಮುಕ್ಕಣ್ಣಾ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ' ಎನ್ನುವುದು 'ಕವಿ'ಯ (ಸಾಹಿತಿಯ) ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪ ಎನ್ನುವುದು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ವಿರಾಟ ಪುರುಷನಾದ ಕವಿ ಸಮಾಜದ ಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ಬಲಿಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಯೆನ್ನುವ ನಂಬುಗೆ ನಾಟಕದ 'ಕವಿ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಅವನು ಸಾಧಿಸುವುದು ತನ್ನ ಹಾಗೂ ವೇಶ್ಯೆ ಕಲಾವತಿಯ ಬಿಡುಗಡೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ವಿಚಾರ 'ಸ್ವಾರ್ಥ'. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ತತ್ತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದಕ ರಾಮರಾಯನ ಮಗ ಚಂದ್ರಕಾಂತ:

(ಆನಂದದಿಂದ) ಸ್ವಾರ್ಥ! ಸ್ವಾರ್ಥ! ಆಹಾ, ಸ್ವಾರ್ಥದ ಮಹಿಮೆ ಎಷ್ಟೆಂದು ಹೇಳಲಿ? ಸ್ವಾರ್ಥವೇ ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲತತ್ತ್ವ; ಸ್ವಾರ್ಥವೇ ಜಗತ್ತಿನ ಪರಬ್ರಹ್ಮ, ಅಜ್ಞಾನದ ಕಂದರದಲ್ಲಿ ಕೊಳೆಯುವ ಕೆಲಸಗೇಡಿಯನ್ನು ಜ್ಞಾನದ ಕಳಸಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವ ನಿಚ್ಚಣಿಕೆ ಸ್ವಾರ್ಥ, ನಿರುತ್ಸಾಹದ ಮಡುವಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಹೇಡಿಯನ್ನು ಬೈಲಿಗೆಳೆಯುವದು ಸ್ವಾರ್ಥ. ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವದೂ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೆರೆಯುವದೂ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದಲೇ. ನೋಡಿರಿ ನಿಮ್ಮ ದೇವನು ಸ್ವಾರ್ಥಿ; ತನ್ನ ಲೀಲಾ-ವಿನೋದದ ಹೌಸಿನ ಸಮಾಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಸ್ವಾರ್ಥದ ವಿಚಾರದಿಂದಲೇ ಆವನು ಜಗತ್ತನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲವೆ? ನಿಮ್ಮ ಧರ್ಮವೂ ಸ್ವಾರ್ಥಿ; ತನಗೆ ಸುಖಸಂಪತ್ತು ದೊರಕಬೇಕು, ತನಗೆ ದುಃಖ-ಆಪತ್ತು ಒದಗಬಾರದು ಎನ್ನುವ ಸ್ವಾರ್ಥದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನಿಮ್ಮ ಧರ್ಮದ ಆಧಾರಸ್ತಂಭಗಳೆನಿಸಿದ ವೇದಗಳನ್ನು ಋಷಿಗಳು ಬರೆದಿಲ್ಲವೆ? ನಿಮ್ಮ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನ, ಅದೂ ಸ್ವಾರ್ಥಿ; ತನ್ನ ದೇಹದ ಜ್ಞಾನವಾಗಿ, ತನಗೆ ಮೋಕ್ಷಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗಬೇಕೆಂಬ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಲವಲವಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ಹುಟ್ಟಿಲ್ಲವೆ? ಅದರಂತೆ ನಿಮ್ಮ ಸಮಾಜವಾದರೂ ಸ್ವಾರ್ಥಿ. ತನ್ನ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿ ಬರಬಾರದೆಂದು, ತನಗೆ ಎರಡನೆಯವರಿಂದ ಉಪದ್ರವವಾಗಬಾರದೆಂದು

ಸ್ವಾರ್ಥ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದಲೇ ಸ್ಮೃತಿಕಾರರು ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲವೆ? ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ, ಸ್ವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಾಯುತ್ತಿರಲು ಸ್ವಾರ್ಥವು ನಿಮಗೆ ತುಚ್ಛವಾಯಿತೆ? ತನ್ನ ಅಭಿಮಾನ, ತನ್ನ ಕುಟುಂಬದ ಅಭಿಮಾನ, ತನ್ನ ದೇಶದ ಅಭಿಮಾನ—ಹೀಗೆ ಏಳುತರದ ಸ್ವಾರ್ಥಗಳು ಏಳು ತೊಗಲುಗಳಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರಲು ಅವನ್ನು ತುಚ್ಛವೆಂದು ಭಾವಿಸುವುದೆ? ಅಪ್ಪಾ, ಜಗತ್ತಿನೊಳಗೆ ಸ್ವಾರ್ಥಬುದ್ಧಿ ಇದ್ದಿಲ್ಲವಾದರೆ ಮನುಷ್ಯಜಾತಿಯೆ ಉಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾರ್ಥಬುದ್ಧಿಯು ಸಂಸಾರಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಸಂಗಡಿಯಿದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಸ್ವಾರ್ಥಿಯಾಗಿ. ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ತಾವು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು, ಎರಡನೆಯವರ ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಸ್ವಾರ್ಥಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಧರ್ಮ-ದೇಶ-ಜಾತಿ, ಗಂಡಸು-ಹೆಂಗಸು ಭೇದ-ಎಂಬ ಈ ಹುಚ್ಚುತನವನ್ನು ತೆಗೆದುಬಿಟ್ಟರೆ ವಿವಾದವೇ ಇರದು. (ಆಚಾರ್ಯನ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿ ನಗುತ್ತ) ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಎರಡನೆಯವರಿಗೆ ಆಶೀರ್ವಾದ ಕೊಡುವ ಚಾಳಿ ನಿಮಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವೆ, (೩:೩)

ಪರಾರ್ಥದ ಸೋಗಿನ ಬಗ್ಗೆ ಚಂದ್ರಕಾಂತನಲ್ಲಿ ರೋಷವಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಉದ್ಧಾರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಮೊದಲು ತನ್ನತನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು. ತನ್ನ ಹಿತ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಚಂದ್ರಕಾಂತನ ವಾದ ಅವನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ 'ಕವಿ'ಯ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆಯಾದರೂ ಚಂದ್ರಕಾಂತನೇ ಅದರ ನಾಯಕ.

ಮುಕ್ಕಣ್ಣನ ವಿರಾಟಪುರುಷದ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ. ಒಂದು ದುಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧದ ಬಂಡು. ಶ್ರೀಮಂತ ಜಮೀನುದಾರ ರಾಮರಾಯ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ. ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾದ ದರ್ಪ, ಕಾಮುಕತೆ, ಶೋಷಣೆ ಅವನ ಗುಣಗಳು. ಹೆಂಡತಿ ಕಮಲಾಬಾಯಿ ಅವನ ದರ್ಪದ ಬಲಿಯಾದರೆ, ಕಲಾವತಿ ಕಾಮುಕತೆಗೆ, ಕವಿ, ಆಚಾರ್ಯ, ಧರಮಪ್ಪರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಶೋಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಅಸಹಾಯಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಇವರೆಲ್ಲ ದುಷ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಘರ್ಷವಿರುವುದು ರಾಮರಾಯ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮಗ ಚಂದ್ರಕಾಂತರಲ್ಲಿ. ಒಕ್ಕಲು ಧರಮಪ್ಪನ ಮಗ ತಿರುಮಲ ಬಂಡೇಳುವ ದೃಶ್ಯದೊಡನೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿದ್ಯಾವಂತನಾದ ಚಂದ್ರಕಾಂತನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ, ತನ್ನ ಹಿತ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜದ ಹಿತ ಎಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವಿದೆ, ಬಂಡೇಳುವ ಧೈರ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮುರಿದು ಬೀಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವನು ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ.

'ಕವಿ'ಯ ಬಂಡಿನ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಪ್ರೇಮದ ಬಲದಿಂದ ಅವನು ಕಲಾವತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸುಪ್ತ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಬ್ಬರೂ ರಾಮರಾಯನಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದುತ್ತಾರೆ. ಸಂಘರ್ಷ ಚಂದ್ರಕಾಂತ, 'ಕವಿ'ಯರ ಗೆಲುವಿನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ರಾಮರಾಯನ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಾಸ್ತವಿಕ ಅಂಶಗಳಿದ್ದರೂ ಅದು ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ಕೃತಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೆಲ್ಲವೂ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದುದು, ಆದರ್ಶದ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥದು. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಹೋದರೆ ಹಲವಾರು ತಾರ್ಕಿಕ ಹಾಗೂ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರನಲ್ಲದ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ತನ್ನ ಬಲಾಢ್ಯ ತಂದೆಯೆದುರು ನಿಲ್ಲುವುದು ಶಕ್ಯವಿದೆಯೆ? ಅಥವಾ ರಾಮರಾಯ ಇಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ತನ್ನ ಸೋಲನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆ? ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಹಾಗೂ ಶೂದ್ರಕನ್ಯೆ ರತ್ನಮ್ಮ ಇವರ ವಿವಾಹ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ಫಲವಲ್ಲವೆ?—ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ವಾಸ್ತವದ ತಳಹದಿಯಲ್ಲಿ ಸುಲಭ ಉತ್ತರಗಳು ಸಿಗಲಾರವು. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಜೀವನದ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶವಾದ ಹಾಗೂ ಆಶಾವಾದ ಅವರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಕೇಂದ್ರವಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಲೇಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮುಂದಿನ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇವು ತಮ್ಮ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಯಥಾರ್ಥವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಶೈಲಿಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅ-ವಾಸ್ತವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಹಾಗೂ 'ನೀಚ' ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನು ಬಳಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆಡುಮಾತನ್ನು ಬಳಸುತ್ತವೆ. ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಹಾಗೂ ಕವಿ ಇವರ ಭಾಷೆ (ಮೇಲೆ ಕೊಟ್ಟ ಅವತರಣಿಕೆಗಳು ತೋರಿಸುವಂತೆ) ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾದುದು, ಕೃತ್ರಿಮವಾದುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೆ ಸ್ವಗತ, ದೀರ್ಘಭಾಷಣಗಳು ಇಂಥ ಕವಿಸಮಯಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಅಂಶ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಬರುವ ಭಾವನಾವೇಶದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ಕಲಾವತಿ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ದೃಶ್ಯ (೩:೧) ಇದಕ್ಕೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಕಲಾವತಿಯ ಸುಪ್ತ ಮಾತೃಭಾವನೆಗಳು ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನ ಮೂಲಕವೂ ಹರಿದುಬರುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಅವು ಸಮಯೋಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಆಭಾಸವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷಕ್ಕೆ ತಾರಾನಾಥರಿಂದ ದೊರೆತ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುವ

ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರಿಂದ ಬಂದ ಉತ್ಸಾಹದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಮೂದಿಸಲೇಬೇಕು. ಅವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರಿಗೆ ಅದನ್ನು ಓದಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಆಗ ಗರೂಡರು "ಇನ್ನೂ ಅಯ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ತರುವಾಯ ಆಡುವ, ಆಡಿದಾಗ ನೋಡಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ನಮ್ಮವರಿಗೆ ಬರಬಹುದು" ಎಂದರಂತೆ.[೩೯] ಕಾರಣ ಸ್ಪಷ್ಟವೇ ಇದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸುಶಿಕ್ಷಿತರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕಠಿಣವಾದ ಆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಗರೂಡರೂ ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಉತ್ಸಾಹದಾಯಕವೇ ಆಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: "ಇದರಿಂದ ಕೇವಲ ನಾಟ್ಯಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎಷ್ಟು ವಿಚಾರಕ್ರಾಂತಿಯುಂಟಾಗುವುದೆಂಬುದನ್ನು ವಾಚಕರೇ ಕ್ರಮೇಣ ಅರಿಯಬಹುದು. ನಾಟಕಕರ್ತರು ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೆರುಗನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವರು. ಆದರಿಂದ ನಾಟಕಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರುವುದು."[೪೦] 'ಹೊಸ ಮಾರ್ಗ'ವೆನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ 'ಹೊಸ ಮಾರ್ಗದ ಸೂಚನೆ' ಎಂದಿದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಪಕವಾಗುತ್ತಿತ್ತೇನೊ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಹಳೆಯ ಮಾರ್ಗವೇ ಹೆಚ್ಚು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಆಕೃತಿ ಇನ್ನೂ ಅವರಿಗೆ ಆಗ ದೊರಕಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಧಾರವಾಡದ Friends Union ದವರಿಂದ ೧೯೩೦ರ ಡಿಸೆಂಬರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಲ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು.

೫. ಅಧಿಕಮಾಸ[೪೧]

"ಹಾಫ್‌ಕೀನ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯ ನವಕರಿ ಮುಗಿದು ಮುಂದಿನ ದಾರಿ ಕಾಣುವವರೆಗೆ ಕಳೆಯಬೇಕಾದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಧಿಕಮಾಸ'ವೆಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು (ಶ್ರೀರಂಗರು) ಬರೆಯತೊಡಗಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿ ಮಾಡಲು ಹಿಡಿದರು" ಎಂದು ನೆರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಹಿಂದೆ ನೇರವಾದದ್ದಲ್ಲವಾದರೂ ಅನುಭವದ ಪ್ರಚೋದನೆಯಿದೆ. ಈ ಅನುಭವವನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀರಂಗ ಹಾಗೂ ನೆರಂಗರ ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂತರವಿದೆ. ಮುಂಬಯಿಯಿಂದ ಪುಣೆಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ರೈಲ್ವೆ ಕಂಪಾರ್ಟುಮೆಂಟಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನೋಡಿದ ದೃಶ್ಯ, ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಹದಿನೆಂಟು ವರ್ಷದ ಬಸ್ಸಿ ಗರ್ಭಿಣಿ ಹಾಗೂ ಮುಃಪಿತ ತರುಣೆಯದು.[೪೨] ನೆರಂಗರ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಇವಳು ಗಂಡನಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾದ ಎಂ.ಬಿ.ಬಿ.ಎಸ್. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿ.[೪೩] ಈ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ತಾವು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಜೋಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು

ಭಾರತೀಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೊಬ್ಬನಿಂದ ಮೋಸ ಹೋದ ಒಬ್ಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ತರುಣಿಯದು. ಅವಳೂ ಗರ್ಭಿಣಿ. ನೆನಪು ಶ್ರೀರಂಗರದಾದದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಅಧಿಕೃತವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು ಸೂಕ್ತ.

ಈ ಎರಡೂ ಹೇಳಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಅಂಶವೆಂದರೆ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಎದುರಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ **ಅಧಿಕಮಾಸದ** ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ವೈಚಾರಿಕ ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಘಟನೆಗಳ ಪ್ರಮಾಣ ತೀರ ಕಡಿಮೆ.

ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರವೇಶ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವುದು ಮುಂಬೈ-ಪುಣೆಗಳ ನಡುವಿನ ಚಿಕ್ಕದೊಂದು ರೈಲ್ವೆ ಸ್ಟೇಷನ್‌ದ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಕೋಣೆ. ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಾದ ಇಂದಿರಾ-ರಮೇಶ ತಮ್ಮ ಮೆಡಿಕಲ್ ಕಾಲೇಜಿನ ಸಹಪಾಠಿ ಶಾರದಾಳ ದಾರಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂವರ ಪರಿಚಯ ನಮಗೆ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದಾದರೂ ಅದರ ಕೇಂದ್ರ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನೆಂಬ ಸ್ಟೇಶನ್ ಮಾಸ್ತರ. ಇವನ ಸಂಸಾರದ ಗೋಳೇ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ವಸ್ತು. ತಂಗಿಯರ ಮದುವೆಗಳಿಗಾಗಿ ಹಣ ಗಳಿಸಲು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ವಿವಾಹಿತನಾದ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳೊಡನೆ ಹೇಳಲಾಗದ ತಾತ್ಸಾರ. "ಈಗ್ಗ ಮನೆಗೆ ಹೋದನೆಂದರೆ ಒಂದು ಕಲ್ಲು- ಆ ಕಲ್ಲಿನ ಸುತ್ತು ಮುತ್ತಲೂ ಹತ್ತೆಂಟು ಹುಳ ನನ್ನನ್ನು ಕಾಡಲು ಎದುರುಗೊಂಡದ್ದು ಈ ಎರಡೂ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದು." "ಸಾಕು ಬಹಳೇ ಆದರ ತೋರಿಸಿರುವಿರಿ ಹೆಂಡಿರ ಮಕ್ಕಳ ಸಲುವಾಗಿ" ಎಂದು ಇಂದಿರಾ ಮೂದಲಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಉತ್ತರ ಸಿದ್ಧವಿದೆ: "ಆದರೇ? ಅಮ್ಮ, ಇನ್ನೂ ನಿಮಗೆ ಸಂಸಾರವೆಂದರೇನು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾತು ಹೇಳುವಿರಿ.... ನಾ ಹೇಳಿದರೂ ನಿಮಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ." ಮುಂದಿನ ಪ್ರವೇಶದ ಸ್ಥಳ ಇಂದಿರೆಯ ತಂದೆ ಕಲ್ಯಾಣರಾಯನ ಮನೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ಮೊದಲಿನ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸಂಸಾರದ ದೃಶ್ಯ, ಆದರೆ ಸಮಾಜದ ಕೆಳಗಿನ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ. ಕಲ್ಯಾಣರಾಯನ ಮನೆಯ ಆಳುಗಳಾದ ಗಂಗವ್ವ, ನೀಲಕಂಠರಲ್ಲಿಯೂ ವಿರಸ ತಲೆದೋರಿದೆ. ಗಂಗವ್ವನಿಗೆ ಬೇಕಾದುದೂ ಮದುವೆಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ: "ನಿನ್ನ ಕೈಲೆ ಯಾಕೆ ಹೋಗ್ತದ ನನ್ನ ಜೀಂವಾ. ನಾ ಸೊರತಂತ್ರ. ನನ್ನ ಜೀವಾ ನಾನೇ ಹೊಡಿತೀನಿ ಬೇಕಾದರೆ. ಸೊರತಂತ್ರರ ಮಂದಿ ತಂ ಜೀವ ಎರಡನೆಯವರ ಕೈಯೊಳಗ ಕೊಡೋದಿಲ್ಲ." ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನದ ಈ ಎರಡು ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿರೆಯ ಮದುವೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಂದಿರೆಯ ಮದುವೆ ಶ್ರೀಪತರಾಯ ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಯುವಕನೊಡನೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮದುವೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಧುವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದು

ರಮೇಶನಿಂದ. ಇಂದಿರೆ ರಮೇಶನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಈಗಾಗಲೇ ಆತನಿಂದ ಬಸಿರು. ಆದರೆ ಇವರ ಮದುವೆಯೂ ಆಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಇವರೀರ್ವರೂ ಮದುವೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಂದಿರುವ ವಿಚಾರಗಳು. ಇಂದಿರೆಗೆ ತಾನು ಬಸಿರಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಚಿಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವೂ ಇಲ್ಲ, ಅವಳಿಗೆ ರಮೇಶನಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯಿದ್ದರೂ ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲೇಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹಟವಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವಳ ವಿಚಾರಗಳು ತೀರ ಆಧುನಿಕ: "ಕೇವಲ ಮಕ್ಕಳ ದೆಸೆಯಿಂದಷ್ಟೆ ಮದುವೆ ಆಗುವುದೇ? ಈ ಮದುವೆ ಇಲ್ಲದ ಮಕ್ಕಳ ಅಂಜಿಕೆ ಹಾಕುವಿಯಂತೆ. ಕಾಮನ ಕೈಗೊಂಬೆಗಳ ಆಟ ಎನ್ನ ಮುಂದೆ ಹೂಡಬೇಡಮ್ಮ" ಎಂದು ಅವಳು ಶಾರದೆಯನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಿವಾಹಿತಳಾದರೂ ತಾನು ತಾಯಿಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಅಭಿಮಾನವಿದೆ: "ನಾನು ತಾಯಿ ಆಗುವಾಕೆ ಶಾರದಾ. ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಮಾಜ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ತಂದುಕೊಡುವ ಆದಿಮಾಯೆ ನಾನು; ಜೀವದಿಂದ ಬೆಳಸಿದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯುವ ಜೀವ ತುಂಬಿ ಕೊಡುವ ಮೋಹಿನಿ ನಾನು; ಸಮಾಜದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಮಾಜ ಕಟ್ಟುವ ದೈವೀ ಚಿಚ್ಛಕ್ತಿ ನಾನು; ದೂರಿನಿಂದ ಕಂಡ ಸಮಾಜವು ನನ್ನದೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮೋಹದ ಕಳಸ ಕಟ್ಟುವ ನಾನು." ಎಂಬ ಭಾವಾವೇಶದ ನಿರ್ಧಾರ ಅವಳದು. ರಮೇಶನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. ಇಂದಿರೆಯ ಬಸಿರಿಗೆ ತಾನೇ ಹೊಣೆಗಾರನಾದರೂ ಅದು ಅವನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ವಿಷಯವೇ ಅಲ್ಲ. "ಆದದ್ದಾದರೂ ಏನು?.... ಛೆ... ಛೆ ಚಿಕ್ಕತನದ ಚಿನ್ನಾಟ. ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಡವಿದ ಕಲ್ಲೆಂದು ಹಗಲು ಅದನ್ನು ಕಾಲಕೆಳಗಿಟ್ಟು ಹಾಯುವುದೇ?" ಹೀಗೆಂದು ರಮೇಶನನ್ನು ಸ್ವೈರವೃತ್ತಿಯವನೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಇಂದಿರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಸ್ವಾಮಿತ್ವ ಬಯಸುವ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲ. ಅವನೇ ಶ್ರೀಪತಿರಾಯನಿಗೆ ಹೇಳುವಂತೆ. "ಇಂದಿರೆಯು ನನ್ನ ಜೀವದ ಗೆಳತಿ. ಅವಳು ಸುಖದಿಂದ ಇದ್ದರೂ ನನಗೆ ಆನಂದವಿದೆ, ಅಭಿಮಾನವಿದೆ. ಶ್ರೀಪತಿರಾಯ, ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ನೀವಿಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ನಾನು ಕೃತಾರ್ಥನಾಗುವೆ." ವಿವಾಹ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅವನಿಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. "ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ಮುಚ್ಚಲು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಧರ್ಮವಿವಾಹವೂ ನನಗೆ ಬೇಡ. ಮುಚ್ಚಿದ್ದನ್ನು ಮೋಹದಿಂದ ಮೇಯ್ದುಹಿಷ್ಟುವ ಪ್ರೇಮವಿವಾಹವೂ ನನಗೆ ಬೇಡ..... ವಿವಾಹವೆಂದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯನಾಶ, ಧರ್ಮಪಾಶವೆಂದರೆ ಇಬ್ಬರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯನಾಶ: ಪ್ರೇಮಪಾಶವೆಂದರೆ ಒಬ್ಬನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯನಾಶ." ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಇಂದಿರೆಯ ತಂದೆ ಕಲ್ಯಾಣರಾಯನೂ ರಮೇಶ ಇಂದಿರೆಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಒತ್ತಾಯ ತರುವುದಿಲ್ಲ: "ನಮ್ಮ ಅಪ್ಪಂದಿರು ನಮ್ಮ ತಂದೆಯ ಮದುವೆ ಮಾಡಿದರೆಂದು ನಾವು ನಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆ ಮಾಡ ಹೋಗುವುದು ಹುಚ್ಚುತನ." ಮದುವೆಯ ಬಗೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರವಾಗಿದೆವು. [illegible]

ಪತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಇವುಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿದೆ: "ಈ ವೈದಿಕ ವಿವಾಹ ಪದ್ಧತಿ ನನ್ನನ್ನು ಅವಹೇಳನೆಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡಿದೆ. ನಾನು ಮನಃಪೂರ್ವಕ ಬಯಸುವ ವಿಧಿ ವಿಧಾನ ನನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕ ತೃಪ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ವಿವಾಹವೆಂದರೆ ದೇವರು, ಧರ್ಮ, ಕಾಯಿದೆ, ಸಮಾಜ ಯಾವುದರಿಂದಲೂ ಮಲಿನಗೊಳಿಸಲ್ಪಡದಷ್ಟು ಪವಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ನಾನು ರಿಜಿಸ್ಟರ್ ವಿವಾಹವನ್ನು ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಅದು ಕಾಯಿದೆ ಬದ್ಧವಾಗಿದೆಯೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಕಡಿಮೆ ಅವಹೇಳನಕರ ಎಂದು." **ಅಧಿಕಮಾಸ**ದ ರಮೇಶನ ವಿಚಾರದ ದಿಕ್ಕು ಇಂಥದೇ. **ಅಧಿಕಮಾಸ** ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿಲ್ಲ. **ಪ್ರಬೋಧಕ**ದಲ್ಲಿ ಅದು ಧಾರಾವಾಹಿಯೆಂದಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ನನಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಅಪೂರ್ಣವಾದುದರಿಂದ ಇಂದಿರಾ, ರಮೇಶ ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು (ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ) ಹೇಗೆ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡರು ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ವಿವಾಹದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇಷ್ಟು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಲ್ಲ. 'ಸೂರತಂತ್ರ' ಆಗಬಯಸಿ ಸೋಡಚೀಟಿಯನ್ನು ಕೂಡ (ಶಿಕ್ಷಕ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಸಹಾಯದಿಂದ) ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಗಂಗವ್ವನಿಗೆ ಇಂದಿರೆಯ ಅವಸ್ಥೆ ಆಘಾತವುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಜೊತೆ ಸಂಸಾರ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಂದಿರೆಯ ಗೆಳತಿ ಶಾರದಾ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಬುದ್ಧಿಯವಳು. ಶ್ರೀಪತಿರಾಯ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಅವಳನ್ನು (ಬಹುಶಃ ವರದಕ್ಷಿಣೆಯ ಆಸೆಯಿಂದ) ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದರೂ ಇಂದಿರೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಅವಳತ್ತ ತಿರುಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಬಂಧ ತಪ್ಪೆಂದು ಶಾರದೆಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. "ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯಾಗುವವಳ ದೈವ ಮಾತ್ರ ದೊಡ್ಡದು ನೋಡೆ. ಅಲ್ಲ, ನೀನೇ ಹೇಳು ಎಷ್ಟು ವೈಭವದ ಮನೆಯೊಳಗೆ? (ಮುಗುಳುನಗೆಯಿಂದ) ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ದೊಡ್ಡ ವೈಭವವೆಂದರೆ ಶ್ರೀಪತರಾಯನ ದಡ್ಡತನ." "ದುಡ್ಡಿನ ಆಸೆಯಿಂದ ತಂದೆತಾಯಿ ಹುಡುಗೆಯನ್ನು ಮಾರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹುಡುಗೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೆ ತಿಳಿದು ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳಿತು" ಎಂದು ಅವಳಿಗೆ ತನ್ನ ಗೆಳತಿ ಇಂದಿರಾಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢವಾದ ನಂಬುಗೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವವನು ಸುಬ್ಬರಾಯ. ಇಂದಿರೆಯ ಅವಿವಾಹಿತ ಮಾತೃತ್ವವನ್ನಾಗಲಿ, ಶಾರದೆ ಮದುವೆಯಾಗದೇ ಉಳಿಯುವುದನ್ನಾಗಲಿ ಆತ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾರ:

ಇಂಥ 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ' ನಾಟಕವನ್ನೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಮರುದಿನ ರಾತ್ರಿ 'ಅಧಿಕಮಾಸ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ. ಅದನ್ನು ಅದುವರೆಗೂ . ಪ್ರಯೋಗಿಸಿರಲಿಲ್ಲ.... ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತೆ ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಎಚ್ಚರಿಸಿದ್ದೆವು. ಇನ್ನು ಒಂದು ಗಂಟೆ ಉಳಿದಿದೆ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ. ಒಂದೂ ಟಿಕೆಟ್ ಮಾರಾಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದಿತು. ಅಧ್ಯಕ್ಷರೂ ಬಂದರು.

ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಲೇಬೇಕು, ಹನ್ನೆರಡೋ ಹದಿನೈದೊ ಜನ ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಂಡುಕೊಂಡವರು! ಬಣ್ಣದ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮಿಕ್ಕವರನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಕ್ಕೆ ತಂದೆವು. ಬಾಗಿಲಿಗೆ ನಿಂತವರು ಅದರ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದರು; ಕೊನೆಗೆ ಹೊರಗಿದ್ದ ಟಾಂಗಾಸ್ಟ್ಯಾಂಡ್‌ದಲ್ಲಿಯ ಟಾಂಗಾವಾಲಾ ಜನರನ್ನೂ ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ಒಳಗೆ ಕೂಡ್ರಿಸಿದೆವು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೂ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ಟಾಂಗಾವಾಲಗಳು ಈ 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಸತ್ತು ಹೊರಟುಹೋಗಿದ್ದರು!"[೪೭]

ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಾರದೇ ಹೋದುದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕರೇಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮರೆತರು. ಪ್ರಬೋಧಕದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಇಡಿಯಾಗಿ ಮುನ್ನುಡಿ ಸಹಿತ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ಅಪ್ರಕಟಿತ, ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಅಲಭ್ಯವೆಂದೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಯಾದಿಯಲ್ಲಿ ಶರಾ ಪಡೆದಿದೆ. ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ದುರ್ದೈವದ ಸಂಗತಿ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವೈಚಾರಿಕತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗದ್ಯನಾಟಕ. ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಸೂಚನೆಗಳು ಸಮುಕ್ತಿಕವಾಗಿದ್ದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರವೇಶಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾದುದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರವಹನಶಕ್ತಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವಂತಿಕೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಉದ್ದುದ್ದ ಭಾಷಣಗಳು ಯೋಗ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಸಂಗೀತದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಬಂದ ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಹಾಸ್ಯದ ಎರಡು ಉಗಮಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ರಮೇಶನಲ್ಲಿದೆ. ಅವನೊಬ್ಬ accomplished wit. ಅವನ ಹಾಸ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ವಿದಗ್ಧ ಹಾಸ್ಯ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದ್ದೀಪ್ತಿ ಬರುವುದು ನಾಟಕದ ಹಾಸ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಉಗಮವಾದ ಸುಬ್ಬರಾಯನ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ. ಸುಬ್ಬರಾಯ ಶಿಕ್ಷಕ. ತನ್ನ ವಿದ್ವತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನವಿದೆ, ಆದರೆ ಅವನ ನೀರಸ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶಿಕ್ಷಕವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಲಾಲಸೆ ಹಾಗೂ ಶಬ್ದಾಡಂಬರ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ರಮೇಶ ಹಾಗೂ ಸುಬ್ಬರಾಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಧ್ರುವಗಳಷ್ಟು ದೂರ. ರಮೇಶನ ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಖರತೆಯಿದ್ದರೆ ಸುಬ್ಬರಾಯನು ತನ್ನ ದಡ್ಡತನದಿಂದ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೆಳಗಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

> **ಸುಬ್ಬರಾಯ** : *ಹೇಳುವಂವರ ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ ರಮೇಶ. ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ, ಗೃಹಸ್ಥ, ವಾನಪ್ರಸ್ಥ, ಸನ್ಯಾಸ ಇವು ಒಂದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಬರತಕ್ಕದ್ದು.*
>
> **ರಮೇಶ** : *ನಿಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆ ತಪ್ಪು. ಅದಕ್ಕೇನೇ ನಿಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರವ್ವಾ*

ತಪ್ಪಾಗಿ ನಡೆದಿದೆ. ಆಶ್ರಮಗಳ ಅನುಕ್ರಮವು ನೀವು ಹೇಳಿದಂತೆ ಅಲ್ಲ. ಮೊದಲು ಸನ್ಯಾಸ. ಆಮೇಲೆ ವಾನಪ್ರಸ್ಥ, ಆಮೇಲೆ ಗೃಹಸ್ಥ, ಕಡೆಗೆ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ.

ಸುಬ್ಬರಾಯ : *(ಮುಗುಳ ನಗೆಯಿಂದ) ರೂಢಿಯ ದೆವ್ವ ಹುಣ್ಣಿಮೆ-ಅಮಾವಾಸ್ಯೆಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ಬಡಿದುಕೊಳ್ಳುವದಂತೆ. ನಿಮ್ಮ ದೆವ್ವ ಹುಣ್ಣಿಮೆ- ಅಮಾವಾಸ್ಯೆಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ಬಿಡುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಿ. ಮತ್ತೆ ನಡೆಯಿತು ನಿಮ್ಮ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆ.*

ರಮೇಶ : *ಇದೂ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆಯಾಯಿತೆ ನಿಮಗೆ? (ಕೈ ಚೆಲ್ಲಿ) ನನ್ನ ದುರ್ದೈವ. (ನಿರಾಶೆಯಿಂದ) ಇದ್ದಂತೆ ಹೇಳಿದರೂ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆ. (ಕಳಕಳಿಯಿಂದ) ಸುಬ್ಬರಾವ, ಇದುವರೆಗಿನ ನಿಮ್ಮ ಆಯುಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣವನ್ನಾದರೂ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕಳೆದಿಲ್ಲವೆ ನೀವು? ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸನ್ಯಾಸ ಎಂದಿಗಾದರೂ ಕಡೆಯ ಆಶ್ರಮವಾಗಬಹುದೆ? ಅದು ಶಕ್ಯವಾಗಿ ತೋರುವದೆ? (ಗಂಭೀರವಾಗಿ) ಮನುಷ್ಯನು ಬೆಳೆಬೆಳೆದಂತೆ ಜಗತ್ತಿನ ಅವನ ಸಂಬಂಧವೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವದು. ಅವನ ಆಶೆಯು ಹೆಚ್ಚುವದು. ವಾಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಯಾಕೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚುವಿರಿ? ಮನುಷ್ಯನು ನಿಜವಾಗಿ ಸನ್ಯಾಸಿ ಇರುವುದೆಂದರೆ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ್ಗೆಯೆ. ಆ ಕೂಸಿಗೇನು ಅಲ್ಲದ ಆಶೆಯಿದೆಯೇ, ಇಲ್ಲದ ಇಚ್ಛೆಯಿದೆಯೇ, ಸಲ್ಲದ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆ? ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಹೇಳುವೆ ಸನ್ಯಾಸ ಮೊದಲನೆಯ ಆಶ್ರಮವೆಂದು. ಮುಂದೆ ನಿಮ್ಮಂಥ ಶಿಕ್ಷಕರಿಂದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯುವುದೆ ವಾನಪ್ರಸ್ಥ; ವಿದ್ಯೆಗಾಗಿ ನಿಮ್ಮಂತಹರ ಕಡೆಗೆ ಬರುವುದೆಂದರೆ ಅಡವಿಯಲ್ಲಿ ತಿರುಗಿದಂತೆಯೆ. ಕಡೆಗೆ ವಿದ್ಯೆ ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಮರಳಿ ಉಸ್ಸೆಂದು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದೆ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ. ಆ ಮೇಲೆ ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹೊಸ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವುದೇ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯ. ತಿಳಿಯಿತೆ?*

ಸುಬ್ಬರಾಯ: *ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಸಹ ಮಾಡಿಲ್ಲ; (೧:೨)*

ಗ್ರಾಮ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಗರಿಕಗಳ ಸಹವಾಸದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬಹಳ.

ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕ ಸುಬ್ಬರಾಯ ಹಾಗೂ ನಿರಕ್ಷರಿ ಗಂಗವ್ವ ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹಾಸ್ಯವಿದೆ.

ಗಂಗವ್ವ: .... (ಕಣ್ಣೀರು ತಂದು) ಅಪ್ಪಾ, ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನ ತನಕಾ ಒಂದೂ ಸುಖಾ ಇಲ್ಲ ಮನೀವಳಗ. ಇನ್ನೆಷ್ಟು ದಿವಸ ತಾಳೋದು?

ಸುಬ್ಬರಾಯ: (ಗಂಭೀರವಾಗಿ) ಪ್ರವಾಹಪತಿತ ಕರ್ಮ ಎಷ್ಟು ದಿವಸ ಅಂದರೆ ನಡೆಯುವುದು ಹ್ಯಾಗೆ. ಕರ್ತುಮಕರ್ತುಮನ್ಯಥಾ ಕರ್ತುಮ್ ಶಕ್ತನಾದ ಪರಮಾತ್ಮನ ಲೀಲಾ ಈ ಸೃಷ್ಟಿ. ತಂಗೀ ನಾವು ನೀವು ಅವನ ಸಾಲಿಯೊಳಗಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ. ಶಿಕ್ಷಾ ಇಲ್ಲದ ಶಿಕ್ಷಣ ಬರುವುದು ಹೇಗೆ? (ಆಲೋಚಿಸಿ ತಲೆದೂಗುತ್ತ) ಅನುಭೋಗಿಸಲಿಕ್ಕೇ ಬೇಕು. ಇದ್ದ ಹಾಗೆ ನಡೆಯಬೇಕು. ಮಾಡುವುದೇನು?

ಗಂಗವ್ವ: ಮಾಡೋದೇನಂದರೆ! ಇಂಥ ಗಂಡನ ಕೂಡ ಯಾರು ನಡೀಬೇಕರಿ? (ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ಮೂಗು ಏರಿಸಿ) ಬಿಟ್ಟ ಬಿಡತೀನಿ ಅವನ್ನ.

ಸುಬ್ಬರಾಯ: (ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ) ಅವನ್ನ! (ನಕ್ಕು) ನೋಡಿದಿಯಲ್ಲೊ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಏನಾಗುವದು? ಗಂಡನಿಗೆ 'ಅವನ್ನ' ಅಂತ ಅನ್ನಬಾರದು. (ಗಂಗವ್ವನು ತಿಳಿಯದೆ ಅವನ ಕಡೆ ಮುಪ್ಪಳಂತೆ ನೋಡುವಳು). (ಗಂಭೀರವಾಗಿ) ತಾದಷ್ಟೇ ಲಿಂಗಭೇದ ಮಾಡಬಾರದು (ನಕ್ಕು) ಇರಲಿ, ಆ ವಿಷಯವೇ ಬೇರೆ. (ಆಲೋಚಿಸುತ್ತ) ಛೇ, ಗಂಡನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಏನು ಮಾಡುವಿ? ಮುಷ್ಟೀ ಮದುವೆಯೆಂದರೆ ಏನೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವಿ? ಧರ್ಮದ ಗಂಟು; ಆಯುಷ್ಯದ ಕಗ್ಗಂಟು. ಅದನ್ನು ಸಹನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ಮದುವೆಯೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಪರೀಕ್ಷೆ. ಒಳ್ಳೇದು. ಗಂಡನನ್ನು ಹಾಗೆ ಬಿಡಲಿಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಗಂಗವ್ವ: (ದುಃಖದಿಂದ) ಎಲ್ಲಾ ಬರೆದದ ನಮ್ಮ ಹಣಿಯೊಳಗ. ನಿಮಗ ಅದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಆಗಲಾರದ ಗಂಡನ ಕೂಡ ಯಾರಿದ್ದಾರು? ನಾನುವರ ಹೆಂಗಸಾ ಆಗಿದ್ದರೆ ನಾ ಅಂತೂ ಉರುಳು ಹಾಕ್ಕೊಂಡು ಸಾಯತಿದ್ದೆ ಗಂಡ ಹಿಂಗ ಮಾಡಿದ್ರ.

ಸುಬ್ಬರಾಯ: ಆ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ಇನ್ನೂ ಬಹಳ ಜನ್ಮಗಳ ಪುಣ್ಯಬೇಕು.

(೨:೨)

ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣವೆಂದರೆ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ತಾಕಲಾಟ. ಆದರೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾದ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆಯೇ ಈ ತಾಕಲಾಟ ನಡೆಯುವುದು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಧಿಸಿದ ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

ವಿವಾಹ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ರೂಢಿ ಹೂಂದಿದ ನಂಬಿಗೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು **ಅಧಿಕಮಾಸದ** ಉದ್ದೇಶ. ಇದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹಾಗೂ ಧೈರ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಶಕ್ಯವಾಗಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಇಂದಿರಾ, ರಮೇಶ, ಕಲ್ಯಾಣರಾಯ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. **ಅಧಿಕಮಾಸಕ್ಕೆ** ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯೂ ಬುದ್ಧಿಯ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ: "ಸಮಾಜವು ಸಾಗಿದೆಯೆಂದು ಸುಮ್ಮನಿರುವುದು ಸಮಾಜಸೇವೆಯಲ್ಲ. ಸಮಾಜದ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಮಾಜದ ದ್ರೋಹವಲ್ಲ. ಜ್ಞಾನಿಯು ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬೈಲಿಗೆಳೆಯುವನೆಂದು ದೂಷಿಸಬಹುದೇ ಅವನನ್ನು?" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಧರ್ಮದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೂ ಬದಲಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಧಾರಣಾದ್ಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾಹುರ್ಧರ್ಮೋ ಧಾರಯತೇ ಪ್ರಜಾಃ ಎಂದು ಧರ್ಮದ 'ಧಾರಣೆ'ಯೆಂದರೆ ಇದ್ದಂತೆಯೆ ಇರುವುದೆ? ಧರ್ಮವಿದ್ದರೆ ಇಂತಹ ಧರ್ಮದಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ, ತಿಳುಹಿಸಿಕೊಡುವುದೂ ಮೋಹತರವಲ್ಲವೆ?" ಎಂಬ ಸವಾಲನ್ನು ಅವರು ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಇಡುತ್ತಾರೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತು. "ಅನಿಯಮಿತವಿದ್ದಂತಿದ್ದರೂ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ನಿಯಮಿತವಾಗಿಯೆ ಬರುವ ಅಧಿಕಮಾಸದಂತೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿ ಬರುವುದು ಎಂದೇನೋ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ 'ಅಧಿಕಮಾಸ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟಿರು?" ಎಂದ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸರ ಊಹೆ[೪೪] ವಿಚಾರಾರ್ಹವಾದದ್ದು, ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢವಿದ್ದ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಮದುವೆ'ಗಳಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದು ವರ್ಷದ ಹನ್ನೆರಡು ತಿಂಗಳುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಧಿಕಮಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಧ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಎಂದು ನೆರಂಗರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೪೫] ಅಧಿಕಮಾಸದಲ್ಲಿ ಮದುವೆಗಳು ಆಗುವ ಹಾಗಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮದುವೆಗಳು ನಿಷಿದ್ಧ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇರಬಹುದು.

೬. ವೈದ್ಯರಾಜ (೧೯೩೨)

ವೈದ್ಯರಾಜ ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಂಟನೆಯ ನಾಟಕ. ೧೯೩೧ರ ಆಗಸ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಬರೆದ

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ನಾಟ್ಯಸಂಘದವರು ಅದೇ ವರುಷದ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೮ರಂದು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಪ್ರಕಾಶನದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಅವರೇ ಹೊತ್ತರು.

ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಉದರವೈರಾಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ 'ಎದೆವಯ್ಯ' (ಶ್ರೀರಂಗರ alter ego)ನೆ ಮುನ್ನುಡಿಯಿದೆ: ಪಾಪ, ಪುಣ್ಯ, ಪುನರ್ಜನ್ಮ, ಮುಕ್ತಿ, ಆಚಾರ, ವಿಚಾರ, ಸುಬಿಗೆ-ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎದೆವಯ್ಯ ತನ್ನದೇ ಆದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ ಇವುಗಳಿಂದ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ತುಂಬ ಸಹಾಯವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಎದೆವಯ್ಯನ ಪಾಪ-ಪುಣ್ಯ ವಿಚಾರ:

"ವ್ಯವಹಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬೇಕೆನಿಸತಕ್ಕುದು ಪುಣ್ಯ, ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಬೇಡಾಗಿರತಕ್ಕುದು ಪಾಪ. ಬೇಕಾದುದು-ಅಂದರೆ ಪುಣ್ಯವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಿಂದ ಜನ್ಮ ತಾಳುವುದೆಂದೇ ಸಮಾಜವೂ ಅದರಲ್ಲಿಯ ವ್ಯವಹಾರವೂ ಅಬಾಧಿತವಾಗಿ, ಅನಾದ್ಯನಂತವಾಗಿ ಸಾಗಿಲ್ಲವೇ?" ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಎದೆವಯ್ಯನ ವಿಚಾರ ಕೂಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ: "ವಿಚಾರ-ಆಚಾರಗಳು ಹೊಂದಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಮನುಷ್ಯನು ಬೆಳೆದು ಉಳಿಯುವನು." ಈ ಮಾತು ನಾಟಕದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳಾದ ಹರಿಹರಯ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾಧರರಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಎದೆವಯ್ಯನಿಗೆ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. "ವ್ಯವಹಾರದ ಕನ್ನಡಿಯೇ ನಾಟಕವೆಂದು ನನ್ನ ಮಾತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಇಂತಹ ರೂಢಿಯ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ನಾಟಕಗಳೇ ನಿಜವಾದ ನಾಟಕಗಳು, ಮಿಕ್ಕವುಗಳೆಲ್ಲ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆಯ ಕೀಟಕಗಳು". ಕೀಟಕಗಳ (ಎಂದರೆ ಕೀಳು ನಾಟಕಗಳ) ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅವನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರಿತಿದ್ದಾನೆ: "ಎಲ್ಲ ಸದ್ಗುಣಗಳ ತವರುಮನೆಯಾದವನೊಬ್ಬ ನಾಯಕನು; ಎಲ್ಲ ದುರ್ಗುಣಗಳ ತೆಗ್ಗಿನಂತಿದ್ದವನೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿನಾಯಕನು, ನಾಟಕವು ಮೋಹದ ಮರಿ, ನಾಟಕಕಾರನು ಮೋಸದ ಮೂರ್ತಿ."[೪೬]

ವೈದ್ಯರಾಜದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಯಕರೇ ಇಲ್ಲ. ವಕೀಲ ಹರಿಹರರಾಯ ಹಾಗೂ ಡಾಕ್ಟರ್ ವಿದ್ಯಾಧರ ಇಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು. ಆದರೆ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಪ್ರತಿನಾಯಕರೇ. 'ವೈದ್ಯರಾಜ'ನಾದ ತಿಮ್ಮಾಜಿ (ಹರಿಹರರಾಯನ ಕಾರಕೂನ) ಕೂಡ ಈ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತುಂಬಲಾರ. ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಸ್ತ್ರೀ-ಹರಿಹರರಾಯನ ಎರಡನೆಯ ಹೆಂಡತಿ ಮನೋರಮೆ-ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವುದು. ಅವಳೇ 'ನಾಯಕಿ' ಎಂದು ಕೂಡ ಹೇಳಬಹುದು. ಎದೆವಯ್ಯ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಪರಸತಿಯಳ ಮೇಲೆ ಬಲಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಿದನೆಂದು ವಿದ್ಯಾಧರನು ನೀಚನಾದ ಪ್ರತಿನಾಯಕನೆ, ಇಲ್ಲವೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಮೋಸ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಹರಿಹರರಾಯನು

ನೀಚನಾದ ಪ್ರತಿನಾಯಕನೆ? "ಮರೆಯುವದೆಂದರೆ ಮರೆಯುವದು, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆಯುವದು" ಎಂದು ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ತಿಮ್ಮಾಜಿಯಂತೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹರಿಹರರಾಯನಂತಹವರು ಏನು ಮಾಡಿದರೂ ದೊಡ್ಡವರೇ ಎಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕೆ?" ಈ ಪಾತ್ರಗಳು 'ಸ್ವಭಾವ ಚಿತ್ರ'ಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಸರಳ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಲಾಗದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಾಯಕ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಸೂಚಿಸುವ ಸರಳ ದ್ವಂದ್ವ ಅವನಿಗೆ ಸಮ್ಮತವಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದ 'ನಾಂದೀ' ('ನನ್ನದೀ') ಕೂಡ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ಜಗತ್ತಿನ ಸೂತ್ರಧಾರ 'ಪರಮಾತ್ಮ', ನಟ ಸ್ವತಃ ನಾಟಕಕಾರ. ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ತಾನೇ ಮರುಗುವ ಪರಮಾತ್ಮನಿಗಿಂತ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಚೈತನ್ಯ ಕೊಡುವ, ಅವುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವ ತಾನೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರ ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಈ ಆತ್ಮಪ್ರತಿಷ್ಠೆ (ಶಾ Why not greater than Shakespeare? ಎಂದರೆ ಈ ನಾಟಕಕಾರ Why not greater than God? ಎಂದು ಕೇಳಿದಂತಿದೆ.) ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ:

ಹರಿಹರ : *(ಮನೋರಮೆಗೆ) ಬರುವೆಯೇನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ?*

ಮನೋರಮೆ : *(ಅಧೈರ್ಯದಿಂದ) ನಾ-ನು......*

ತಿಮ್ಮಾಜಿ : *ಹೋಗಿ ಬಿಡು ನೀನೂ. ಬರೆದವನಾದರೂ ಒಳ್ಳೇ ಸೊಗಸುಗಾರನಂತೆ. ಉದಾತ್ತವಾದ ವಿಚಾರ. ಮಾರ್ಮಿಕ ಹಾಸ್ಯ. ತಿಳಿದುಕೊಂಡರ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುವಂತಹಾ ಮಾತು. ಸ್ವತಃ ಅವನಿಗೆ ನಾಟ್ಯಕಲೆ ಬರುವದಂತೆ!*

ಹರಿಹರ : *(ಎದ್ದು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಮನೋರಮೆಗೆ) ಹಾಗಾದರ ನಡೆ ಹೋಗುವಾ. ಕನ್ನಡ ಜನರು ಕನ್ನಡದೊಳಗೆ ಮೊದಲು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವದೇ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಬರೆದರ ಕಲೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರ ಕಲಬಿಲದಾಟ. ನಡೆ, ಇದೇನೊ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕ ಬರೆದಿರಬೇಕು.*

ತಿಮ್ಮಾಜಿ : *(ನಗುತ್ತ) ಬರೆದವನೇ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಹುದ್ದರಿ. ನಾ-ನಾ ಎಂದು ಬಲ್ಲವರೊಳಗೆ ಇವ ಅಗ್ರಪದವಿಯವನಂತೆ! ಹೋಗಬಾರದೆ ಮನೋರಮಾ?*

(೩:೨)

ಹರಿಜನ್ಮಾರಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಬಂದ ನಾಟಕಗಳು drawing room comedy

ಯ ಮಾದರಿಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಹರಿಹರರಾಯನ ಮನೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಮನೆಯ ಹಿಂದಿನ ತೋಟ, ತಿಮ್ಮಾಜಿಯ ಮನೆ, ಉದ್ಯಾನ, ಊರಿನ ಬೀದಿ-ಇತ್ಯಾದಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರವಾಹಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ತಾನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದ ಮನೋರಮೆಯನ್ನು ಧನದ ಬಲದಿಂದ ಗೆದ್ದ ಹರಿಹರರಾಯನ ವಿರುದ್ಧ ಅವನಿಂದಲೇ ಪೋಷಿತನಾದ ವಿದ್ಯಾಧರನ ಸೇಡಿನ ಕತೆ. ಈ ಕತೆಯ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯವಿದೆ. ಹಾಸ್ಯದ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಇದರ ನಾಯಕ ತಿಮ್ಮಾಜಿಯ ಮಗ ಕವಿ, ನಿರುದ್ಯೋಗಿ, ಕಾಮಿ. ತನ್ನನ್ನೊಬ್ಬ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನೆಂದು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹರಿಹರನ ಅಪ್ರಬುದ್ಧ ಮಗಳು ಮೋಹಿನಿಯನ್ನು ಪ್ರೇಮಿಸುವ ಕಾಮಿಯ ಅಪೂರ್ಣ ಕತೆ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಸ್ತು.

ಹರಿಹರರಾಯ ಒಬ್ಬ ಯಶಸ್ವೀ ವಕೀಲ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಂದಾಳು. ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಆಚಾರಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಹಣದ ಪೇಚಿನಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡ ಮನೋರಮೆಯ ತಂದೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಎರಡನೆಯ ಸಂಬಂಧ. ಮೊದಲಿನ ಹೆಂಡತಿಯಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಮೋಹಿನಿ ಎಂಬ ಮಗಳಿದ್ದಾಳೆ. ತೋರಿಕೆಗೆ ಹರಿಹರರಾಯ ಮನೋರಮೆಯರ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧ ಸರಸವೆನಿಸಿದರೂ ಒಳಗಿಂದೊಳಗೆ ಮನೋರಮೆ ಕುದಿಯುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ವಿದ್ಯಾಧರನಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗಿನ್ನೂ ಪ್ರೀತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟಳೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಅವಳು ಹತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತಾಳೆ, ಪತಿವ್ರತೆಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ವಿದ್ಯಾಧರ ಸ್ವಾರ್ಥಿ. ತನ್ನ ಸುಖವೊಂದೇ ಅವನು ನಂಬಿದ ಆದರ್ಶ. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅವನು ಎಂಥ ನೀಚ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೂ ಹೇಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮನೋರಮೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿಯಿದ್ದಂತೆ ನಟಿಸಿದರೂ ಹರಿಹರರಾಯನ ಹಣದ ಆಸೆಗಾಗಿ ಮೋಹಿನಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಮೋಹಿನಿ ಇಲ್ಲದ ಹರಿಹರರಾಯನ ಮೃತ್ಯು ಪತ್ರ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ದೊರಕಿಸಲು ಮನೋರಮೆಯನ್ನು ಬ್ಲ್ಯಾಕ್‌ಮೇಲ್ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಅವನಿಗೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮೃತ್ಯುಪತ್ರವೆಂದು (ಓದಲು ಬಾರದ) ಮನೋರಮೆ ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಅವನ ಹುಟ್ಟಿನ ರಹಸ್ಯ. ಮೋಹಿನಿಯನ್ನು ಅವನು ಇನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಲಾರ. ಯಾಕೆಂದರೆ ತಾನು ಅವಿವಾಹಿತ ಕನ್ಯೆಯಿಂದ ಹರಿಹರರಾಯನಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದವ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕತೆ ಹರಿಹರರಾಯನ ಪತನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ವಿದ್ಯಾಧರನ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಮರಾಠೀ ನಾಟಕಗಳ

ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮೆಲೊಡ್ರಾಮ್ಯಾಟಿಕ್ ಅಂಶಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೇನೋ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಪಕ್ವತೆ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಿದ್ಯಾಧರ-ಮನೋರಮೆಯರ ಸಂಬಂಧ. ವಿದ್ಯಾಧರನ ಪ್ರೇಮ ಒಂದು ನಟನೆ ಎಂಬ ಅಂಶ ತೀರ ತಡವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ' ಕೈ ಸೇರಿದನಂತರ ವಿದ್ಯಾಧರ ತನ್ನ ಸೇಡಿನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತಾನೆ. "ಮನೋರಮೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಮ! ಈ ಹುಚ್ಚು ಯಾರು ಹಾಕಿದರು ನಿನ್ನ ತಲೆಯಲ್ಲಿ? (ನಕ್ಕು) ಪ್ರೇಮವಂತೆ! ಮನೋರಮಾ, ಮದಿವೆಯಿಂದ ಎಚ್ಚರಾದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಮದ ಕನಸನ್ನು ಮರೆತುಬಿಡಬೇಕು ತಿಳಿಯಿತೆ?....... ಛೆ, ಹುಚ್ಚಿ ನೀನು ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ನನ್ನ ಪ್ರೇಮವಿದ್ದರೆ ಅದು ಮಾಯೆಯೆಂದು ತಿಳಿ, ಆಟವೆಂದು ತಿಳಿ, ಮಲಗಿದಾಗ್ಗೆ ಕಂಡ ಕನಸೆಂದು ತಿಳಿ. ಈಗ ಎಚ್ಚತ್ತಿರುವಿ (ಗಂಭೀರವಾಗಿ)......ನಿನ್ನ ಮೇಲಿನ ಈ ವಿದ್ಯಾಧರನ ಪ್ರೇಮ ಎಂದೋ ಹಾರಿ ಹೋಗಿದೆ. (ನಗುತ್ತ). ಇದು ನನ್ನ ಯುಕ್ತಿ! ಹೆಂಗಸರಿಂದ ಕೆಲಸ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗಂಡಸಿನ ಯುಕ್ತಿ!" (೩;೪) ಹೀಗಾಗಿ ಇವರ ಸಂಬಂಧ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಹರಿಹರರಾಯನ ಪಾತ್ರದ ಒಡಕೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. (**ಹರಿಜನ್ವಾರ** ಹಾಗೂ **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ** ಇದು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.) ವಿದ್ಯಾಧರ ತನ್ನ ಮಗನೆಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದೂ ಅವನು ಮೋಹಿನಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಇವನು ಹೇಗೆ ಸಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ? ಇಂಥ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ನೀಚನೇ ಅವನು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಗಳಿಲ್ಲ. ವ್ಯಭಿಚಾರ, incest ಇಂಥ ಸ್ಫೋಟಕ ವಸ್ತುಗಳು ನಾಟಕದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ಎದುರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮನೋರಮೆಯ ಮಾತು, ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವಳು ನಿರಕ್ಷರಿಯೆಂದೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಮರವನ್ನೇ ರಾಮಬಾಣವೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವ ತಿಮ್ಮಾಜಿ 'ವೈದ್ಯರಾಜ'- ನಾಗುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಅಥವಾ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆಯೆ? ವಿದ್ಯಾಧರನ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದ ('ಮನೋರಮಾ ನಾನು ಪಾಪಿ, ಪಾಪದ ರಾಶಿ ನಾನು') ಬೆಲೆಯಾದರೂ ಏನು? ನಾಟಕವನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅದರ ಕೊನೆಯ ಸಂದಿಗ್ಧತೆಯನ್ನು, ಆಗಿನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾಗಿ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ.[೪೭] ಈ ಟೀಕೆಗೆ ಇಂಥ ದೋಷಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದೆ?

ಕಾಮಿಯ ಕತೆ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಕಾಮಿಗೆ ತಾನೊಬ್ಬ

ಕವಿಯೆಂಬ ಭ್ರಮೆಯಿದೆ, ಪ್ರೇಮವೆಂದರೇನೆಂದು ತಿಳಿಯದ ಅವನು ಮುಗ್ಧ ಮೋಹಿನಿಯೊಡನೆ ಏಕಪಕ್ಷೀಯವಾದ ಪ್ರೇಮದ ಆಟ ಆಡುತ್ತಾನೆ. ಮನೆಯ ಹಿಂದಿನ ತೋಟ ಅವನ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ ಘೋರಾರಣ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ, ಮೋಹಿನಿ damsel in distress ಆಗುತ್ತಾಳೆ; ಈತ ಅವಳನ್ನು ಪಾರುಮಾಡುವ knight errant; ರೋಮಿಯೋನಂತೆ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿ ಮೋಹಿನಿಯ ಕೋಣೆಯನ್ನು ಕಾಮಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ಕೋಣೆ ಮನೋರಮೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮನೋರಮೆ-ವಿದ್ಯಾಧರರ 'ದುರಂತ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಮಿಗೂ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ದೊರಕುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಾಜಿಯ ಪ್ರವೇಶ 'ಅಶ್ವಮೇಧ'ದ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯಂತಿದೆ. ಆದರೂ ಅವನ ಅವಸ್ಥೆಯ ಹಾಸ್ಯಚಿತ್ರ, ಕಾಮಿಯ ಗೆಳೆಯರು ಅವನನ್ನು ನಗೆಗೀಡು ಮಾಡುವ ದೃಶ್ಯ- ಇವೆಲ್ಲ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜೋತು ಬಿದ್ದ ವಸ್ತುಗಳಂತಲೇ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ತಂತ್ರದ ನಾವೀನ್ಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದ ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಕುತೂಹಲಕರವಾದದ್ದು. ಇಡಿಯ ದೃಶ್ಯ ತಿಮ್ಮಾಜಿಯ ಸ್ವಗತ ಸಂಭಾಷಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅವನ ಬಾಣಂತಿ ಹೆಂಡತಿ, ಜಡಭರತರ ಮೂಕಬಲಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿತ್ತೆಂದು ನೆರಂಗರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೪೮]

ವೈದ್ಯರಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೇಮದ ಸಂಪಾದಕರು ಬಹಳ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಬರೆದರು. "..... ಭಯ ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿಯ ಮಾನದ ಮುಸುಕುಗಳನ್ನು ಹರಿದೊಗೆದು, ಮರೆಯುವ ಮೋರೆಗೇ ಕನ್ನಡಿಯನ್ನೆತ್ತಿ ಹುಳುಕನ್ನು ಇಂಪು ಸೊಂಪಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಉಚ್ಚ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜಾಗೀರದಾರರು ಉಚ್ಚವರ್ಗದವರೇ ಎಂದು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು."[೪೯] "ಸಮಾಜದ ರೋಗಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕ ಮದ್ದು ಕೊಡುವ ವೈದ್ಯನಾದರೂ ಬೇಕೇಬೇಕು. ಅಂತಹ ವೈದ್ಯರಾಜನನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುವ ಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ ಇದರಲ್ಲಿ" ಎಂದು ಕುಲಕರ್ಣಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸರೂ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ.[೫೦] ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಶಗಳಿವೆ. ಆದರೆ, ಅದು ನಾಟ್ಯಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಧಿಕಮಾಸದಂಥ ಪ್ರಬುದ್ಧ, ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದರು ಎಂದು ನಂಬುವುದೇ ಕಷ್ಟ.

೭. ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ (೧೯೩೩)

ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ ವೈದ್ಯರಾಜದ ಒಂದಯೇ ಬಂದ ನಾಟಕವಾದರೂ ಅದರ ಆಸ್ತಿಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಧೀರೇಂದ್ರ ಕೃಷ್ಣ ಗಂಜೀಕರರು ಇವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ

ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಾಲದ (colonial) ಶಿಕ್ಷಣ ಯುವಕರ ವಿಚಾರಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತ ಗುಂಜೀಕರರು ಬರೆದ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

> *ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ : ಉಚ್ಚಶಿಕ್ಷಣ ಹೊಂದಿ, ಅದರ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿ, ಏನಾದರೊಂದು ಸಾಹಸದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು, ಸಮಾಜವನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ದೊಡ್ಡ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ತಲೆಯಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಕಾರ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ತರಬೇಕೆಂಬುದು ತಿಳಿಯದೆ ತೊಳಲಾಡುವ ತರುಣರಿಬ್ಬರು; ಶ್ರೀಧರ ಮತ್ತು ಲಲಿತಾ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಸಹಾಧ್ಯಾಯಿಯಾದ, ಪರಿಚಯದವನಾದ, ತನ್ನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನರಿತು ಇಲ್ಲದ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕದೆ, ಮಾಡಬೇಕಾದುದನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸದೆ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುವ, ಹಸನ್ಮುಖಿಯಾದ ತರುಣನೊಬ್ಬ; ಕೊಂಕ. ಇನ್ನುಳಿದವರೆಂದರೆ: ತಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಯು ಕೆಡುವುದನ್ನು ಕಂಡು ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬುದು ಮಾತ್ರ ತೋಚದೆ ಪೇಚಾಡುವ ಜೋಯಿಸ, ಕಾಳಪ್ಪ, ಸೆಟ್ಟಿ; ತಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನರಿತು ಹಿರಿಯತನದ ದರ್ಪದಿಂದ, ಯುಕ್ತಿ ಪ್ರಯುಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತಮ್ಮದನ್ನೇ ಸಾಧಿಸುವ ತಂದೆಗಳಿಬ್ಬರು; ಇವರು ನಾಟಕದ ಪೋಷಕ ಪಾತ್ರಗಳು.*

"ಈಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣವೇ ಹಾಗಿದೆ: ಕಲಿತಿದ್ದರೆ ನೀವೂ ನನ್ನ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಿರಿ" ಎಂದು ಕೊಂಕ ಜೋಯಿಸರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಆಸ್ಥೆ ಯುರೋಪಿನ ಔದ್ಯೋಗಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಭಾರತದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪರಿಣಾಮ. ಯಂತ್ರಗಳ ಆಗಮನದಿಂದಾಗಿ ಪಾರಂಪರಿಕ ವೃತ್ತಿಗಳಾದ ಕಮ್ಮಾರಿಕೆ, ವ್ಯಾಪಾರ ಇಂಥ ವೃತ್ತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬದಲಾದುದರಿಂದ ಈ ವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಜನರು ದುಃಸ್ಥಿತಿ ಅನುಭವಿಸು ವಂತಾಯಿತು. 'ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣ' ಈ ಯುಗದ ದೇವತೆಯಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣ. ಈ ಎರಡೂ ಆಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸನಾತನ ಧರ್ಮದ ಸಡಲಿಕೆಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಜೋಯಿಸನ ಪಾತ್ರದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಇಟ್ಟು ನೋಡಬೇಕು.

ನಾಟಕ ಗಂಭೀರ ಆಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಮಾತ್ರ ಕಾಮಿಡಿಯದು. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿಯರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಮಹತ್ತದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೆಂದರೆ Subversion. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ

ತಂತ್ರದ ವಿಶೇಷ ಅಂಗವಾದ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿಯರ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾದುದನ್ನು ನೋಡುತ್ತೇವೆ:

ನಟಿ : *(ಸ್ಮರಿಸುತ್ತ)....... ಯಾವ ಕಾಲವನ್ನಧಿಕರಿಸಿ ಹಾಡಲಿ?*

ಸೂತ್ರಧಾರ : *(ಎಚ್ಚೆತ್ತವನಂತೆ) ಏನು-ಏನೆಂದೆ? ಹಾಡು! ಕಾಲವನ್ನಧಿಕರಿಸಿ! ಪ್ರಿಯೆ; ಅಧಿಕರಿಸುವ ಕಾಲ ಇದಯೇ? ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ಕಾಲವಿದು. ಮಳೆಗಾಲ ಬಂದಿತೆಂದರೆ ಮಾರಿಕಾ ಪಿಡುಗಿನ ದೇಶವಲ್ಲಲ್ಲ; ಚಳಿಗಾಲ ಬಂದಿತೆಂದರೆ ಎದೆ ನಡುಗಿ ಸಾಯುವರಲ್ಲ ಬಟ್ಟೆಯಿಲ್ಲದ ಬಡಬಡವರು; ಬೇಸಿಗೆ ಬಂದರೆ ಬಿಸಿಲುಗುದುರೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಂದು ಹೋಗುವರಲ್ಲ ಅದೆಷ್ಟು ಭೂಮಾತೆಯ ಮಕ್ಕಳು? ಪ್ರಿಯೆ, ಹಾಡುವುದಾದರೆ ಭಾರತವರ್ಷದ ನಾಲ್ಕನೆಯದಾದ ಬರಗಾಲವನ್ನು ಕುರಿತು ಹಾಡುವೆಯಾ? ಬುದ್ಧಿಯ ಬರ, ಶಕ್ತಿಯ ಬರ, ಉತ್ಸಾಹದ ಬರ.*

ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ, ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಶ್ರೀಧರ-ಲಲಿತೆ ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಂಕಣ್ಣನ ಕೈಗೊಂಬೆಗಳಾಗಿ, ಹಾಸ್ಯದ ವಸ್ತುಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಶಿಕ್ಷಣ ಅವರಿಗೆ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನೇನೋ ಒದಗಿಸಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶ್ರೀಧರ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ("ಇಂದಿನಿಂದ ಮಂದಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಡುವ.") ಆದರೆ, ಸಂಘ, ಸಭೆಗಳ ಕನಸಿನ ಆಚೆಗೆ ಅವನ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಲಲಿತೆ ಮದುವೆಯ ವಿಚಾರ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಶ್ರೀಧರನ ಸಂಗಾತಿಯಾಗಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾಳೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಮಾತಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಧರ ತಂದೆಯನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎದುರಿಸಬಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ಆಜ್ಞೆ ಮೀರಲಾರ. ಲಲಿತೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯೂ ಇದೇ. ದುರಂತನಾಟಕದ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರಂತೆ ಅವರು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೋಂರೂಲಿನ ಸುಬ್ಬಮ್ಮ ತನ್ನ ಪಂಚಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಬಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಆಳವಾದ ಬಾವಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೊರಟಷ್ಟೇ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಧರ-ಲಲಿತೆಯರು ವಸಾಹತೀ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಭಾವದ ಯಥಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದವರೆಗಿನ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ನೋಡಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಶ್ರೀಧರ-ಲಲಿತೆಯರು ಭಾವಜೀವಿಗಳಾದರೆ ಅವರ ಸಹಪಾಠಿಯೇ ಆದ ಕೊಂಕಣ್ಣ ಬುದ್ಧಿವಂತ, ವಿಚಾರವಾದಿ. ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೊಡನೆಯೂ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದವ ಅವನೊಬ್ಬನೇ. ಶ್ರೀಧರನ ಆದರ್ಶವಾದ ಅವನಿಗೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವೆಂದು ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. "ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾತಾಡಬೇಡ" ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೋಯಿಸನಂಥ ಪೊಳ್ಳು ಸನಾತನವಾದಿಗಳನ್ನು ಆತ ಚುಚ್ಚಬಲ್ಲ. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಆವಿಷ್ಕಾರ. "ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮ ಮಾಯವಾದದ್ದೇ ಕಾರಣ" ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭ ಮಾಡುವ ಕೊಂಕಣ್ಣ ಅದರ ತಳಹದಿಯನ್ನೇ ಅಲುಗಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಕೊಂಕಣ್ಣ: *ಈಗಿನ ನಮ್ಮ ದುಃಸ್ಥಿತಿಗೆ ವೈದಿಕಧರ್ಮ ಮಾಯವಾದದ್ದ ಕಾರಣ; ವೈದಿಕಧರ್ಮ ಎಂದರೆ ಆನುವದಿಂದ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಯಾವನಿಗೆ ರೋಮಾಂಚ ಏಳಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ? (ಸಟ್ಟೆಯು ಆಯಾಸದಿಂದ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲುವನು). ವೈದಿಕಧರ್ಮ ಎಂದರೆ ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳಂತೆ ಉತ್ತಮ ಸಾಧನಗಳಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಕ್ಷತ್ರಿಯ, ವೈಶ್ಯ, ಶೂದ್ರರೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಜಾತಿಗಳು. ಬ್ರಹ್ಮನ ನಾಲ್ಕು ಮುಖಗಳಂತೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಣಗಳು. ಆದರೇನು? ನಾಲ್ಕು ವರ್ಣಗಳೂ ಹೋದುವು, ಆ ನಾಲ್ಕು ಕರ್ಮಗಳೂ ಹೋದುವು. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೆನ್ನುವವರು ತಮ್ಮ ಪರಂಪರಾಗತ ಕರ್ಮ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ವ್ಯವಸಾಯ, ಉದ್ಯೋಗ, ರಾಜಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಬಿಟ್ಟರು. ಸಮಾಜದ ಒಂದು ಆಧಾರಸ್ತಂಭವೆ ಮುರಿದು ಬಿದ್ದಂತಾಯಿತು. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಮುಂಚೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರೀತಿಯಿಂದ ಹೊಟ್ಟೆತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಒಂದು ಯಜ್ಞದ ಕಟ್ಟೆಗೆ ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಬೇಕು.*

ಕಾಳಪ್ಪ : *ಭಲೆ, ತಂತಂ ಜಾತಿಯ ಕೆಲಸ ಬಿಟ್ಟು ಎರಡನೆಯ ಜಾತಿಯ ಕೆಲಸದಾಗ ಕೈಹಾಕಿದರಲ್ಲ! ಇದು ತಿಳಿದಿದ್ದಿಲ್ಲ ಬಿಡು ನನಗೆ.*

ಜೋಯಿಸ: *(ಅಸಮಾಧಾನದಿಂದ) ಇದು ಸರಿಯಾದ ಮಾತೊ, ಕೊಂಕಣ್ಣಾ?*

ಕೊಂಕಣ್ಣ: *(ಲಕ್ಷ್ಯವಿಲ್ಲದ) ಆದರಂತೆಯೆ ಕ್ಷತ್ರಿಯರೂ ಹಾಳಾಗಿ ಹೋದರು. ಕಯ್ಯೊಳಗೆ ಬಾಣ-ಬತ್ತಳಿಕೆ ಹಿಡಿದು ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಯಾದರೂ ಜನರನ್ನು ಕೊಂದು ಚೆಲ್ಲುವ ವೀರ ಕ್ಷತ್ರಿಯರೆಲ್ಲಿದ್ದಾರ ಈಗ್ಗೆ?*

ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಸಾಗುವಳಿ ಮಾಡದ ಹೊಲದೊಳಗೆ ಕಸಕಡ್ಡಿ
ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ಜನರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆದುಬಿಟ್ಟದೆ ನಮ್ಮ ದೇಶದೊಳಗೆ.

(೩:೧)

ಆದರೆ, ಕೊಂಕಣ್ಣನೂ ವಸಾಹತೀ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವನಾದುದರಿಂದ, ಶ್ರೀಧರ-ಲಲಿತೆಯರ ಮದುವೆಯನ್ನು ಕೂಡಿಸುವುದೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಅವನಿಗೂ ವಿಧಾಯಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ "ನಾನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯನಾಗುವೆ, ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣನ ಮನೆಯ ಮೇಲೆ ಸುವರ್ಣವೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸುರಿಸುವೆ. ಈ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯನ ಹುಕ್ಕನಾಗು ಬುಕ್ (book) ಓದಿ ರಾಜ್ಯ ನಡೆಸುವಿಯಂತೆ" ಎಂದು ಶ್ರೀಧರನನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿನೋದದ ಅಂಶವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಈಗಾಗಲೆ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ತರುಣರನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಿದ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಾದರೆ ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಉದ್ದೇಶ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾದ ಆರ್ಥಿಕ ಅವನತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಕಮ್ಮಾರ ಕಾಳಪ್ಪ, ಸೆಟ್ಟಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ. ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ವಂಚಿತರಾದುದರಿಂದ ಅವರ ಅಜ್ಞಾನದ ಲಾಭ ಪಡೆದು ಜೋಯಿಸರಂಥವರು ತಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಾರಂಪರಿಕ ವೃತ್ತಿಗಳು ಔದ್ಯೋಗಿಕರಣದ ಮೂಲಕ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಉದರಂಭರಣ ಅವರಿಗೆ ಕಠಿಣವಾಗಿದೆ. ಅವರೂ ಕೂಡ ಸಾಲಗಾರರ ಸಂಘದ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವುದು ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಇದರ ಪ್ರವರ್ತಕ ಶೆಟ್ಟಿ. ಆದರೆ ಇದರ ಗತಿ ಏನಾಯಿತೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಧರ-ಲಲಿತೆಯರ ಮದುವೆ ಇವರೆಲ್ಲರ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ತಾತ್ಪೂರ್ತಿಕ ಪರಿಹಾರವಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವ ಜೋಯಿಸನ ಸೂಚನೆಯಲ್ಲಿ ಬಲವಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿದ್ದರೂ ಸ್ವಗತ, ಹಾಡುಗಳಂಥ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಂಶಗಳು ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಸಡಿಲಾಗಿದೆ. ಜೋಯಿಸ, ಕಮ್ಮಾರ, ಶೆಟ್ಟಿ-ಇವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾಮಿಕ್ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಅಸಹಜವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ರಂಗಸೂಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ದನಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾಗಿಯೇ ಕೇಳಬರುತ್ತದೆ. ಅವು ಕೇವಲ functional ಆಗಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಶಬ್ದದ, ವಿಚಾರಗಳ ಚಮತ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವ ಈ ಸೂಚನೆ:

(ಎಚ್ಚರಿಕೆ! ತಾವಾಗಿಯೆ ಎಚ್ಚರದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಜಾಗ್ರತೆ;

ಕೊಂಕಣ್ಣನೆಂಬುದು ಈ ಯುವಕನ ಗೆಳೆಯರಿಟ್ಟ ಹೆಸರು. ನಾವು ನಡ-ನಡುವೆ ಇಂತಹ ಹಾಳು-ಹರಟೆ ಕೊಚ್ಚಲೇಬೇಕಾಗುವುದು, ಕಾರಣ ಕ್ಷಮೆ ಇರಲಿ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ "ಕೊಂಕಣ್ಣ"ವೆಂಬ ಹೆಸರು ಕೇಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬೃಹನ್ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರವಾದದ ನಮ್ಮ ಮರಾಠಿ ಬಂಧುಗಳು ಈ ಯುವಕನು, ಅವನ ತಂದೆ-ತಾಯಿ, ಏಳು-ತಲೆಯ ಅವನ ಬಂಧು-ಬಳಗ ಮತ್ತು ಅವನ ದೇಶವೆಲ್ಲ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವೆ ಎನೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು; ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯುತ್ತರವಾಗಿ "ಕೊಂಕಣ್ಣ"ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕನ್ನಡಿಗನಿದ್ದುದರಿಂದ ಕೊಂಕಣವೆಲ್ಲ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದು ಎಂದು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಬಂಧುಗಳು ಹಟತೊಡಬಹುದು. ನಿರರ್ಥಕ ವೈಮನಸ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಇಂತಹ ಉನ್ಮಾದವಾಗಬಾರದೆಂಬ ಸದಿಚ್ಛೆಯಿಂದಲೆ ನಾವಿದನ್ನು ಹೇಳುವೆವು. ಇನ್ನು ಕೊಂಕಣ್ಣನ ವಿಷಯವಾಗಿಯೆ ಹೇಳುವಂತಹ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಧರನ ಸಮಾನವಯಸ್ಕನು. ಸ್ವಚ್ಛತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅವನ ಬುದ್ಧಿಯು ತವರ್ಮನೆಯೊ ಏನೊ ಎನ್ನುವಂತೆ ತಲೆಗಾಲು ಶುಭ್ರವಾದ (ಖಾದಿಯೆ ಇರಬಹುದು) ಬಟ್ಟೆಯನ್ನುಟ್ಟಿರುವನು.)

ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ೧೯೩೧ರ ನವೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಅದರ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ನಾಟ್ಯಸಂಘದವರಿಂದ ೧೮ ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೩೨ರಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣದೊಡನೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಜೀವನದ ಪ್ರಥಮ ಹಂತ ಮುಕ್ತಾಯವಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಬಹಳ ಮೊದಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ ನೆರಂಗರು ಈ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ:

> *'ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ'ವು ಹಿಂದಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಏಟು ಕೊಡುವುದಿಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ಕಾಲಿಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಪಾತಾಳಕ್ಕೆ ಒತ್ತಿ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವ ಹಂಬಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಂತರ ಬರುವುದೆಲ್ಲ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸದು. ಮುನ್ನೋಟದವರಿಗೆ 'ದರಿದ್ರ ನಾರಾಯಣ'ವು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ.*[೫೧]

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಜೀವನದ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

◆

೫. ಗಾಂಧಿಯುಗದ ನಾಟಕಗಳು

ಹರಿಜನ್ವಾರ (೧೯೩೩)ದಿಂದ **ಶೋಕಚಕ್ರ** (೧೯೫೨)ದ ವರೆಗಿನ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಾಂಧಿಯುಗದ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ೧೯೨೦ರ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೇ ಅವರು ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. "ತರುಣನಿದ್ದು, ಬುದ್ಧಿವಂತನಿದ್ದು ಅವರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಕ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಈ ಪ್ರಭಾವದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಮಹಾತ್ಮಾಜಿಯವರ 'ಯಂಗ್ ಇಂಡಿಯಾ' ತರುವಾಯ 'ಹರಿಜನ' ಇವೆರಡೂ ವಾರಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು (ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿಯ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು) ಒಂದು ಸಂಚಿಕೆ ತಪ್ಪದಂತೆ ಓದಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ-ವಿಚಾರಗಳು ಅವರಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರಿವ'ನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದ್ದವು. ಈ ಅರಿವಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ 'ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಜೀವನದ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಅವರಷ್ಟು ಕಟುವಾಗಿ, ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದವರು ಅಂದಿನವರೆಗೆ ಯಾರೂ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ." 'ಶ್ರೀರಂಗ' ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಹಾತ್ಮರೇ ಕಾರಣರಾಗಿರಬಹುದು ಎಂದು ಅವರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಸಮಾಜ ಪ್ರಜ್ಞೆ. "ನಿಜವಿದ್ದ ಮಾತು, ಮೊದಲು ಲಕ್ಷ್ಯವಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಮಾತು ಎಂದರೆ, ಸಮಾಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿ, ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ ನನಗೆ ಸಮಾಜ ಜೀವನದಲ್ಲಿದೆ."[೯] ಎಂಬ ಅವರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥನೆಯಿದೆ.

ಲಾಸ್ಕಿ, ಮ್ಯಾಲಿನೋಸ್ಕಿ ಮೊದಲಾದ ಸಮಾಜವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳಿಗಿಂತ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ದೇಶಭಕ್ತಿ, ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆ ಇಂಥ ಗುಣಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿರುವುದು ಶಕ್ಯವಿದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಅವರೇ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ [illegible] ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ನನ್ನಂಥವರಿಗೂ (ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಾರಂತರಿಗೆ) ಗಾಂಧಿಯುಗದ [illegible] ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದವರೆಂದಲ್ಲ. [illegible]

ಸಮಾಜ ಸುಧಾರನೆ ಇವೆರಡರ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಕಾರಂತ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರ ಸರಣಿ ನಿಂತಿದೆ." ಶ್ರೀರಂಗರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಸಮಾಜಸುಧಾರಕರೇ ಆಗಿದ್ದರು.[೧೨] ೧೯೩೪ರ ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧಿಯವರನ್ನು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಭೇಟಿಯಾಗುವ ಅವಕಾಶ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ದೊರೆಯಿತು. ಈ ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

......'ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಿ' ಎಂದು ಚರಕವನ್ನು ತಿರುಗಿಸತ್ತಲೆ, ನನ್ನನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೋಡದೆಯೆ ನುಡಿದರು ಗಾಂಧಿಯವರು. ಕುಳಿತೆ. (ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು 'ಮಹಾತ್ಮಾಜಿಯವರು ದೇಶದ ತರುಣರಿಗೆ ತಪ್ಪು ದಾರಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕಿದೆ' ಎಂದು ಬರೆದು ಕಳಿಸಿ ಅವರು ಸಂದರ್ಶನ ದೊರಕಿಸಿದ್ದರು.)

"ನಾನು ತರುಣರಿಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವ ತಪ್ಪು ದಾರಿ ಯಾವುದು?" ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು.

"ನೀವು ಸನಾತನ ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಧರ್ಮದ ಅಭಿಮಾನಿ ಎನ್ನುತ್ತೀರಲ್ಲ? ಅದು" ಎಂದೆ.

"ಯಾಕೆ?"

"ಉಚ್ಚ-ನೀಚ, ಭೇದ-ಭಾವವೆ ಆ ಧರ್ಮದ ತಳಹದಿ."

"ಅಲ್ಲ ತಂತಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ಮಾಡುವ ಎಲ್ಲರೂ ಸರಿಸಮಾನರು."

"ಅವರವರ ಹಕ್ಕು ಬಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯಲ್ಲ? ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವುದಲ್ಲ?"

"ಆದರೆ ನನ್ನ ಭಾಷ್ಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಮಾನರು."[೧೩]

ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಸಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಜಾತೀಯತೆ' ಎಂಬ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಗಾಂಧೀಜಿಯ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ: "ಜನ್ಮನಾ ಜಾಯತೇ ಶೂದ್ರಃ" ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವರವರ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿ ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಅದೇ ಮನ್ನಣೆ ಎಂದು ಸಹೃದಯರಾದ ಸಾಹಿತಿಗಳು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಅದರಂತೆ ನಡೆಯುವುದಗತ್ಯ, ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೋಷಕ."[೧೪] ಆದರೆ ಗಾಂಧೀಜಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಗೌರವ ಎಂದೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಶಾರದಾ ಆದ್ಯರು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ಆ ಕೆಲ ನಿಮಿಷಗಳ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆ ಮಾಂತ್ರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವ ಇವರ ಮೇಲೆ

ಎಷ್ಟಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅದರ ವಶೀಕರಣದಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲಿಲ್ಲ. ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರವೂ ಆ ಸಂದರ್ಶನದ ಒಂದೊಂದು ಮಾತನ್ನು ಬಿಡದಂತೆ ಆಗಾಗ ಬಣ್ಣಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಹಾತ್ಮಾಜಿ ಒಬ್ಬರೇ ಅವರಿಗೆ ಜೀವಂತ ಗುರು ಆಗಿದ್ದರು. ಅವರನ್ನು ಮುಗ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹಾಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ."[೪] ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರ ಕೊಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಈ ಮಾತುಗಳು ಅವರು ಮಹಾತ್ಮರೊಡನೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧದ ಆಳವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.

> *ಎಂದಿನಂತೊಂದು ದಿನ ಸಡಗರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಟೆನಿಸ್ ಆಡಲು ನಡೆದೆ. ಗಂಟೆ ೫.೪೫. ಯಾರೋ ಏನೋ ಹೇಳಿದರು: ಅದೇ ಮೊದಲನೆಯ ಚಂಡನ್ನಾಡಿದ್ದೆ. ರ್ಯಾಕೆಟನ್ನು ಬಿಸಾಡಿದವನೆ, ಮನೆಗೆ ಧಾವಿಸಿದೆ. ರೇಡಿಯೊ ಹಚ್ಚಿದೆ. ಭಯಾನಕ ವಾತಾವರಣ! ಮೈಗೆ ಮುಳ್ಳು ಬಂದಂತಹ ದನಿ! ಎದೆ ಒಡೆದು ಬೀಳುವಂತಹ ಸುದ್ದಿ! ಗಾಂಧಿಯವರ ಕೊಲೆ! ಯಾವುದರದೂ ಪರಿವೆ ಇಲ್ಲದೆ ೩ ದಿನ ರೇಡಿಯೋದ ಮುಂದೆ ತಲೆ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಕುಳಿತೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಕೊಲೆ. ಇಪ್ಪತ್ತೇಳು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಅನುಭವ ಚಿತ್ರ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟಿತು. ಕಾಲೇಜಿನ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ನಾನು. ಮೊದಲಸಲ ಅಸಹಕಾರದ ಭೇರಿ ಮೊಳಗಿದಾಗ ಅದೆಂತಹ ವೀರಾವೇಶ ನಮಗೆ! ಜಗತ್ತನ್ನೆ ಗೆಲ್ಲುವೆವೆಂಬ ಸೊಕ್ಕಿನಲ್ಲಿದ್ದೆವು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದೆ. "ಗಾಂಧಿಯವರ ದೇಶದವನಲ್ಲವೆ ನೀನು?" ಎಂದಿದ್ದನು ಒಬ್ಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ಮನುಷ್ಯ. ಎದೆ ಸೆಟೆಯಿಸಿ ತಲೆ ಎತ್ತಿ ಹೇಳಿದೆ, "ಅಹುದು" ಎಂದು. ೧೯೩೪. ಮೊದಲ ಮತ್ತು ಕಡೆಯ ಸಲ ಒಬ್ಬನೇ ಆ ಮಹಾತ್ಮನ ಕೂಡ ಮಾತನಾಡಿದ್ದೆ. ಅಂದಿನಿಂದ ರಾಜಕೀಯ ಗೌಣ, ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ ಮುಖ್ಯ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೋಗಲೇಬೇಕು, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಗಾಗಿ ಜೀವವನ್ನಾದರೂ ಕೊಡುವೆ ಎಂದು ನನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾನು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ನೌಖಾಲಿಯ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಆ ಮಹಾತ್ಮನ ಒಂದೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ಕಣ್ಣಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತು. ದೇಶದ ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗಿದ. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಕೊಲೆ! ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿವರವೂ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಹೇಳಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಿವಿಯಾರೆ ಕೇಳಿದರೂ ವಿಶ್ವಾಸ ಕೊಡಲೊಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಅದು ಬುದ್ಧಿಯ ಮೋಸ. ಹೃದಯವು ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಸೋರುತ್ತಲಿದ್ದಿತು. ಮೂರು ದಿನ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಸುರಿದಷ್ಟು ಕಣ್ಣೀರನ್ನು ನಾನು ಇಡಿಯ ೪೪ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸುರಿಸಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಕಣ್ಣೀರು ಗಾಂಧಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ. ಅಮರನಾದ ಬಾಪೂವಿಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ.*
>
> *(೫.೨.೧೯೪೮)*

ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಅವರ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಚಿಂತನೆಗೆಳೆದ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಭಗವದ್ಗೀತೆಗೆ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಕನ್ನಡ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದ ಕೀರ್ತಿ ಆದ್ಯವಂಶದವರಾದ ಇಮ್ಮಡಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರದಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ[೫] ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯದ ಪರಿಚಯ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದಿರಲೇಬೇಕು. ತಾವು ಮ್ಯಾಟ್ರಿಕ್ ಕ್ಲಾಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ, ಎಂದರೆ ೧೬ನೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ, ಲೋಕಮಾನ್ಯ ತಿಲಕರ ಗೀತಾರಹಸ್ಯವನ್ನು ಮೂಲ ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಓದಿದುದಾಗಿ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೬] ಆದರೆ ಅವರು ನೋಡಿದ ಗ್ರಂಥ ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಆಲೂರ ವೆಂಕಟರಾಯರು ಹಾಗೂ ಕೆರೂರ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಂತರವಾಗಿರುವ ಸಂಭವ ಹೆಚ್ಚು. ಗೀತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥ ಬರೆಯುವ ಪ್ರೇರಣೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ದೊರೆತದ್ದು ತಿಲಕರಿಂದಲೇ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆಯಿದೆ. ೧೯೦೩ರ ಎಪ್ರಿಲ್ ೩ರಂದು ಅವರು ಗೆಳೆಯ ಎನ್.ಆರ್. ಅಳವಣಿಯವರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ:[೭] "I have just now, a copy of Gita Rahasya by my side. There is something troubling and strange I seem to be finding it (sic) in Gita Rahasya.I have not succeeded but let me tell you it will take me about 10 years(and unless you think me mad) that great book will, after that time, most probably he dethroned from its high position." ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗ ಧಾರ್ಷ್ಟ್ಯದ್ದೆಂದೆನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅವರ ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅವರ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಸುಳ್ಳಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಈ ಪುಸ್ತಕ ಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಮೊದಲೇ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬರೆದ ಸುದೀರ್ಘ ಮುನ್ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರು. ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಅವರು ಕಂಡದ್ದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹರಿಕಾರನೆಂದು: "ಕಾಲ ಬದಲಾದಂತೆ ಹಳೆ ಆಚಾರ-ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಳಚಲೇಬೇಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಧೈರ್ಯಶಾಲಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಸಮಾನ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರು ಯಾರು?" ಎಂದು ಅವರು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗೀತೆಯ ಮಹತ್ವ ಅವರಿಗೆ ಹೊಳೆದದ್ದು ಗಾಂಧಿಯವರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ: "ಲೋಕ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕಾಗಿ ಮಡಿಯುವ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ತತ್ತ್ವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತೆಗೆ ಏನೊ ಮಹತ್ವವಿದೆ ಎಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿತ್ತು." ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅವರಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ ಸುಮಾರಿಗೆಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ ವನ್ನು ಬರೆದರು ಎನ್ನುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಚಕವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ವೆಂದೇ ಅವರು ಕರೆದರು. ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ

ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದು ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ: "ಏರಿಕೆಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹ್ರಾಸ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದರೂ ಹಾರುವ ಹುಲಿಯ ಮುದುಡಿದ ಮೈಯಂತೆ ಅದು ಏರಿಕೆಗಾಗಿ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದೆ, ನಿಜವಾದ ಹ್ರಾಸ ಅದರಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ."[೮] ಈ ಆಶಾವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕೂಡ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರೇ ಆಗಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. "ಮಹಾತ್ಮಾಗಾಂಧಿಯವರ ಜನ್ಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅವನತಿಗಿಳಿದದ್ದೆಂದು ಯಾರಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದೆ?" ಹಾಗೆ ಹೇಳುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿ.ಎಸ್. ನಯಪಾಲರ India : A Wounded Civilisation ನೋಡಬಹುದು.[೯] **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯದ** ಉದ್ದೇಶ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ[೧೦] ಇಂಥ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾದ ಮೂಲ ತತ್ತ್ವಗಳ ಸಂಶೋಧನೆ. "ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ಘಟನೆಯ ದೃಷ್ಟಾಂತದಿಂದ ಮನುಷ್ಯಪ್ರಾಣಿಯ ಚಿರಂತನ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ." ಎಂದು ಹೇಳಿ ಗೀತೆಯ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಹಾಗೂ ಪೌರಾಣಿಕ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಟಿಳಕರು **ಗೀತೆಯ** ಕ್ರಮವನ್ನು ಪೌರಾಣಿಕ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೧] ಗೀತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ಎರಡೂ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ—**ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ** ಹಾಗೂ **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**ಗಳಲ್ಲಿ—ಶ್ರೀರಂಗರು ಅನುಸರಿಸಿದ ಕ್ರಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವದ ಆಧಾರ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ತಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದರಿಂದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದರೂ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳು ಗಡುಚೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ-ಸಮಾಜ, ಪರಂಪರೆ-ಪ್ರಗತಿ, ಬಂಧನ-ಮೋಕ್ಷ—ಇಂಥ ಮೂಲಭೂತ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಚಾರಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮನ್ನು ಒಬ್ಬ ಮೇಧಾವಿ (Intellectual) ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಷ್ಟಪಟ್ಟರು.[೧೨] ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಕರು ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ, ಆದರೆ ಈ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಅವರ ಕಲಾನಿಷ್ಠೆಗೆ ಭಂಗ ತರುತ್ತದೆಯೆಂದು ಅವರ ಆರೋಪವಿದೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಅವರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇನು, ಶಕ್ತಿ- ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಾವುವು, ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯೇನು ಎನ್ನುವ ಮುಖ್ಯಪ್ರಶ್ನೆ ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿಲ್ಲ. **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**, **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**, **ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ**, **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ

ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದರಿಂದ ಇಂಥ ಚರ್ಚೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನಾಗಲಿ, ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನಾಗಲಿ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗದು. **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**ಕ್ಕೆ ದೇವರಾಜ ಬಹಾದ್ದೂರ ಪಾರಿತೋಷಕ ದೊರೆಯಿತು. ಆದರೆ ಆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸಿದವರು ವಿರಳ. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ ನನ್ನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಕೃತಿ: ನನ್ನ ಹೊರತಾಗಿ ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದವರೆಂದರೆ ಗೆಳೆಯ ಶ್ರೀ ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರು (ವಿ.ಸೀ)" **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**ಕ್ಕೆ 'ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ' ಬರೆದ ಎಂ. ಶಿವರಾಂ ಅವರು "ಇಂತಹ ಉದ್ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆದು 'ಘೋಷಾ'ವನ್ನು ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಏಕೆ ಹಾಕಿದರು, ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಪ್ರಪಂಚದ ವಿಚಾರವಂತರಿಗೆ ಏಕೆ ಅರ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ?" ಎಂದು ಕೇಳಿದರು. ಈಗ ಸಂಗ್ರಹರೂಪದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡೂ ಪುಸ್ತಕಗಳು **The Quest for Wisdom** ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿವೆ.[೧೬] ಈಗಾದರೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾದ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕೀತು ಎಂದು ಆಶಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ಮಾನವನ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟವಾದ ತತ್ತ್ವ ಯಾವುದು? ಮಾನವನು ತನ್ನನ್ನು ತಾನರಿಯದೆ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಹೂಡುತ್ತಿದ್ದುದು ತಪ್ಪು"—ಇದು **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**ದ ಮೂಲ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಯಥಾರ್ಥಜ್ಞಾನ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದುದು. ಇದನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ನಾನು' ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವೇನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶೋಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ self ಎಂಬ ಪದದಲ್ಲಿ ಈ ಎರಡೂ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ** ಹಾಗೂ **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**ಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಳವಾಗಿ ಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. "ಕಾಲಾನುಗತ ಶಕ್ತಿಗಳ, ದೇಶಾನುಗತ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಮೂಹವೆನಿಸುವಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನವಿರಲು 'ನಾನು' ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವೇನು?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಡನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಅವರ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪುರುಷ 'ನಾನು' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ದೇಹಗಳ ಮೂಲದೇಹತ್ವ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಇದರಲ್ಲಿ ಸಮಾವಿಷ್ಟವಾಗಿವೆ ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಅವರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. 'ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ನಿರ್ಣಯ ಕೊಡುವುದು 'ಬುದ್ಧಿ'ಯಾದರೆ 'ಬಾಹ್ಯ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಸಂಬಂಧವಾದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಭವವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮನಸ್ಸು' ಎಂದು ಬುದ್ಧಿ ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಅವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಪುರುಷ'ನಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು ಚೈತನ್ಯ.

ಈ ವಿವರಣೆ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಜಡದೇಹ, ಬುದ್ಧಿ-ಮನಸ್ಸು ಮತ್ತು ಚೈತನ್ಯ ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳು ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಗೀತೆಯ ವಾಕ್ಯವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ಇಂದ್ರಿಯಗಳು, ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿ ದೇಹಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯುವುದರಿಂದ ಅವು ಜ್ಞಾನ ಸಾಧನಗಳಾಗಲು ಅಯೋಗ್ಯ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು 'ಶಕ್ತಿ' ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು 'ಶ್ರದ್ಧೆ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಶ್ರದ್ಧೆಯೇ ಜೀವದ ಆದಿಶಕ್ತಿ" ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಸೂತ್ರ. ಈ ಶಕ್ತಿಯ ಸ್ಥಾನ ಹೃದಯ, ಜೀವ, ಚೈತನ್ಯ, ಆತ್ಮ ಎಂದು ಪರಿಭಾಷೆಯ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು ಎಂದೂ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. "ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಜೀವಕ್ಕೆ ತಾನು ಬೆಳೆಯುವುದರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಶಕ್ತಿ ಕಾಣಬರುವುದು" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ತತ್ವವೂ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ನಾನು ಎಂಬುದೇ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ತತ್ವದ ಮೂಲವೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ: "ನಾನು ಎಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೊರೆಹೊಕ್ಕ ಪುರುಷನೊಡನಾಡಿ ಮೈಮರೆತು ಸರ್ವದಲ್ಲೂ ಸಮರಸನಾದ ಪುರುಷೋತ್ತಮ, ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲಿ "ನಾನು" "ನಾನು" (self)ವಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ಸೂತ್ರಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

೧. *'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಕ್ಷಣಿಕವಾದ, ನಶ್ವರವಾದ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ, ಸತತವಾದ, ಶಾಶ್ವತವಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.*

೨. *'ನಾನು' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ವಿಂಗಡ (distinctive)ದ ವಿಚಾರವಲ್ಲ. ಸಂಗಡದ (unity) ಸಾಧನ.*

೩. *'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಅನ್ಯರಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಸೆಟೆದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಅಹಂಕಾರ ವಿಲಾಸವಲ್ಲ, ತನ್ಮತನದ ಅರಿವಿನ ವಿಕಾಸ.*

೪. *'ನಾನು' ಎಂಬುದು ಇಡಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಸರ್ವಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪ್ರಗತಿಬೀಜ.*

'ನಾನು' ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ಮಾನವನು ಪ್ರಗತಿಗೆ ಪ್ರೇರಕನಾಗುತ್ತಾನೆ, ಪೋಷಕನಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಂಬಿದ್ದರು.[೧೦]

'ಸಮಾಜ' ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆ 'ಅನೈಸರ್ಗಿಕ', ಇದು ಪ್ರಗತಿಗೆ ಬಾಧಕ ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಡ್ಡುತ್ತಾರೆ. 'ಸಮಾಜಜೀವನದ ತಳಹದಿಯು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆಹುತಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗುವುದು"[೧೧] ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸಂಶಯಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾರ್ಥ ನಿಸರ್ಗಪ್ರಾಪ್ತವಾದುದರಿಂದ ಮಾನವನಿಗೆ ಸಹಜವಾದದ್ದು, ಪರಾರ್ಥಬುದ್ಧಿ ಅಸಹಜ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೂಲ ಭೀತಿ, ಲೋಭ ಹಾಗೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಅವರು ದೇವ, ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಈ ಮೂಲಗಳಿಗೆ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಸ್ವ-ಪರ ಭೇದವನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಲೆಂದೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಫಲ ಕೊಟ್ಟಿವೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕುಟುಂಬ, ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ರಾಷ್ಟ್ರ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುಟುಂಬ ಹಾಗೂ ವಿವಾಹಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮಾನವನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದದ್ದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತ ಅವರು "ನಿಃಸ್ವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತರಬೇತು ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಕುಟುಂಬ ನಿಃಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಮರೆತಿತಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಬೆಲೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿತು." ವಿವಾಹ ಸಂಸ್ಥೆ ಕ್ರಮೇಣ ಸಡಿಲಾಗುತ್ತಿರುವುದೂ ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ವರ್ಣ' ಹಾಗೂ 'ಜಾತಿ'ಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿರುವ ಅಸಾಮಂಜಸ್ಯ ಜಾತಿಪದ್ಧತಿಯ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ: "ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ವರ್ಣ'ದಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದವನು 'ಜಾತಿ'ಯಿಂದ ನೇಕಾರನಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಇಂದು 'ಜಾತಿ'ಯಿಂದ ನೇಕಾರನಾದವರು 'ವರ್ಣ'ದಿಂದಲೂ ನೇಕಾರನೆ. 'ವರ್ಣ'ದಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿದ್ದವನು 'ಜಾತಿ'ಯಿಂದಲೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೆ."[೧೬]

"ಮಾನವ-ಮಾನವರ ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಭೇದಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿಸಿ ಮಾನವನ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಧರ್ಮಸಂಸ್ಥೆಯಂತಹ ಮತ್ತೊಂದು ಸಾಧನವಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ.[೧೭] ಆದರೆ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯೂ ಇಂದು ಸಮಾಜ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಬಾಧಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರ ಆರೋಪವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, "ಏಕಧ್ಯೇಯರನ್ನಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಶಕ್ತಿ" ರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕಿದ್ದರೂ ಅದು ಇಂದು "ದ್ವೇಷ-ಕಲಹ-ಅಸೂಯೆ-ಯುದ್ಧ-ದುರಭಿಮಾನಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುವ ಸಂಘಟಿತ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ" ಪರಿಣಮಿಸಿರುವ ದಾರುಣ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ಅವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೮]

ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಸಜವಾಗಿಯೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪರಿಹಾರ 'ಅವತಾರಪುರುಷ' ಅಥವಾ 'ನಾಯಕ'ನ ಕಲ್ಪನೆ. 'ಅವತಾರ ಪುರುಷ' ಎಂದರೆ ಒಂದು ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಸಹಜಶಕ್ತಿ ಎಂದು ವಿವರಿಸಿ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಈ ಶಕ್ತಿ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[೧೯] ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಮಾನವನಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವ ಈ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಗತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಮಾನವ ಮಾನವರಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅದರಿಂದಲೇ ಮಾನವನ ಪ್ರಗತಿ ಖಂಡಿತ" ಎಂಬ ಆಶಾವಾದ **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**ದ ಮುಖ್ಯ ಸಂದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅಥವಾ ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಗತಿ ಇವುಗಳ ವಿರೋಧ ಸಂಬಂಧ ಗೀತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೊಂದಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಶೀಲನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಹಾಗೂ 'ಪರಂಪರೆ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳು. 'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಎಂದರೆ 'ಹಿಂದಿನದನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವೃತ್ತಿ.' ಈ ವೃತ್ತಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಒಂದು "ಅಗತ್ಯವಾದ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ, ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಪ್ರವೃತ್ತಿ." ಅದು ಧರ್ಮದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದು; ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ವಸಂರಕ್ಷಣೆ. 'ಸುರಕ್ಷಿತತೆ, ಆಹಾರಸಂಪಾದನೆ, ಶಿಕ್ಷಣ—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳು ಜೀವನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೇಲೆಯೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಂದಿನ (ಪುರಾಣ) ಮಾನವನಿಗೆ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಆಧಾರವಾಗಿತ್ತು" ಎಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಾಗೈತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಅವರೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಇದು ಪುರಾಣ ಮಾನವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲ. "ಯುಗಯುಗಾಂತರಗಳ, ಜನ್ಮಜನ್ಮಾಂತರಗಳ, ಜೀವಕ್ಕಾದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಾದುರ್ಭಾವದಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಅನುಭವಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದು. ಜೀವ ಬೆಳೆಬೆಳೆದಂತೆ ಈ ಪರಂಪರೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತಿದೆಯೇನೊ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತಿದೆ." ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣತೆ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಮಾರಕವಾದದ್ದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ಮಾನವನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿತವಾಗುತ್ತದೆ. "ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಂಕೋಲೆಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನಗಾಗಿ, ತನ್ನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗನುಸರಿಸಿ ಅದನ್ನುಪಯೋಗಿಸಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಅವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ಪ್ರಗತಿ'ಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಯಮ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ಶ್ರೇಯಸ್ಸು' ಎಂದರೂ ಅದೇ. ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ಅದನ್ನು[೨೨] ಸಾಧಿಸುವುದು ಶಕ್ಯವಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ವಿಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಮಾನವ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನಗಿದ್ದ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹೆದರಿ ದಾಸನಾಗಿ ಬಾಳುತ್ತಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯನು ಇಂದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಬಾಳುವುದು ಪ್ರಗತಿ."[೨೩] ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನು ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು (ಸಾಂಖ್ಯ) ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು (ಯೋಗ) ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ. ಇದೇ ಕ್ರಾಂತಿ ಹಾಗೂ ನಾಯಕತ್ವದ ರಹಸ್ಯ. ಬಂಧನ ಹಾಗೂ ಮೋಕ್ಷ ಈ ಪದಗಳನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಂಧನದ ಅವಸ್ಥೆ ಮಾನವನಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ: "ಯಾವುದಾದರೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಜೀವದ ಸಾವಿರಾರು ಶಕ್ತಿಗಳ ಬಂಧನವು ಅವನನ್ನು ಹೇಗೆ ಸುತ್ತಿ, ಬಿಗಿದು ಕಟ್ಟುವುದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು."

ಆನುವಂಶಿಕತೆ, ಭಾಷೆ, ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ, ಶಿಕ್ಷಣ—ಎಲ್ಲವೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಬಂಧನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಸೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಬಂಧನ ಹಾಗೂ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಹೊರಗೆ ಮಾನವನ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಮಾನವನಿಗೆ ಮೋಕ್ಷ ಅಥವಾ ಬಿಡುಗಡೆ ಎನ್ನುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಯೇ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ **ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ** ತಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಮಾನವನಿಗೆ ಸಂಕೋಲೆಯಾಗಿದೆ, –ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತಾನೆಂದು ತಿಳಿದವಗೆ; ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಮಾನವನ ವಿಕಾಸವಾಗಿದೆ– ತಾನೂ ಸೃಷ್ಟಿಯದೆ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ ಎಂದು ತಿಳಿದವಗೆ. ಕುಟುಂಬ, ಸಮಾಜ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿಯ ತನ್ನ ನಿಜವಾದ ಮತ್ತು ಮೊದಲಿನ ಸ್ಥಾನ ಎಂಬುವನಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿ ಬಂಧನವೆನಿಸುವುದು; ಕುಟುಂಬ-ಸಮಾಜ-ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಕ್ರಮಬದ್ಧ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಎಂಬುವಗೆ ಸೃಷ್ಟಿ ವಿಕಾಸವೆನಿಸುವುದು."[೨೪] ಶ್ರೀರಂಗರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೋಕ್ಷ ಎಂಬುದು ಮಾನವನ ನೀತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನಿಸರ್ಗಸಿದ್ಧವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವುದೇ ಮೋಕ್ಷ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಗೀತೆಯ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದತ್ತ ನೋಡಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗಿಂತ ಅವನತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಂಡುಬಂದವು. **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯದ** ಕೊನೆಗೆ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಒಂದೊಂದನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜವಂತೂ ಅತಿರೇಕದ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗನುಸರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಮಾನವನಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲ, ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ, ಸುಖ-ದುಃಖದ ದ್ವಂದ್ವ ಬಂಧನ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಸುಖ (ಇಲ್ಲವೆ ದುಃಖ) ಒಂದೇ ಬಂಧನವೆನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಯೋಗ್ಯತೆ ಬಂದ ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕರ್ತವ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವುದರ ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವೆ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ. ಸಾಹಸದಿಂದ, ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಶೋಧಿಸುವವರಿಗೆ ಕಾಣುವ ದೇವನ ಬದಲಾಗಿ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದಂತೆ ನಾಗ್ಯಾದಂತಹ ದೇವ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಬಂಧನದ ಕಲ್ಪನೆ ಬೆಳೆದಂತೆ, ಮೋಕ್ಷದ ಕಲ್ಪನೆ ಕಳೆಯುತ್ತಲಿದೆ. ಬಂಧನದ ಸ್ವರೂಪ ಗೊತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲವೆ ಮೋಕ್ಷದ ಕಲ್ಪನೆ ಮೂರ್ತಿಗೊಳ್ಳುವುದು? ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಇಂದಿನ ಕುರುಡು ನಂಬಿಗೆ, ಇಂದಿನ ಪಂಥಶಾಸ್ತ್ರ, ಇಂದಿನ ಸೃಷ್ಟಿ–ವಿಘಾತುಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಇಂದಿನ ಬುದ್ಧಿಯ ನಿರ್ಣಯನಿರ್ಬಲತೆ—ಇದೆಲ್ಲ ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಡೆದುಬಂದುದು, ಹಿರಿಯರಿಂದ ನಡೆದುಬಂದುದು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಇದೆ."[೨೫]

ಹರಿಜನ್ವಾರದಿಂದ ಶೋಕಚಕ್ರದ ವರೆಗಿನ ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಧ್ಯಾಪಕರೆಂದು ನೇಮಕಗೊಂಡು ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದೂ ಒಂದು: "ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಹಿಮಾಲಯದಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಿರಬಹುದು, ಕಾರ್ಯಶಕ್ತಿ ಶೂನ್ಯ..... ಮಾತಾಡಲಿಕ್ಕೆ ನಿಂದರಿಸಿದರ ಬೃಹಸ್ಪತಿ ಹಾಂಗ ಹೇಕಾದರ ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಅನ್ನು—ಮಾತು ಸುರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕವಡಿಯಷ್ಟು ಕೆಲಸ ಇಲ್ಲ..... ಎರಡನೆಯವರ ಸಲುವಾಗಿ, ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ದುಡಿಯಬೇಕೆಂಬ ಹವ್ಯಾಸವೆ ಕಡಿಮೆ."[೨೭] ಮೋಜಿನ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ, ವಾಚಾಳ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ತರುಣರನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಸ್ವಂತದ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ವಿವರಣೆ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ೧೯೩೦ರಿಂದ ೧೯೫೦ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಸ್ಥಾನೀಯ ಹಾಗೂ ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೊಡನೆ ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡರಲ್ಲದೆ ಹಲವಾರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ದುಡಿದರು. ಈ ಅನುಭವವೂ ಅವರ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರದಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ಲಾಭಕರವೆಂದೆನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟದ್ದು ಶ್ರೀ. ಜಿ.ತು. ಸಾಸನೂರರ ಮೂಲಕ. ಸಾಸನೂರರ ಇಚ್ಛೆಯಂತೆ ಅವರು ೧೯೩೪ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಸದಸ್ಯರಾದರು. ಅದರ ಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನೋಡಿದಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರಿಗೆ ಅನಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ 'ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪರಿಷತ್ತು' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ವಿಚಾರ ಎತ್ತಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಸನೂರರ ಅನುಮೋದನೆಯೂ ದೊರೆತಿತು. ಆಲೂರ ವೆಂಕಟರಾಯರೇ ಮೊದಲಾದ ಹಿರಿಯರ ಆಶ್ವಾಸನೆಯಂತೆ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವರು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರೂ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅದರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸತತ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿಸಿದರು, ಯಶಸ್ಸನ್ನೂ ದೊರಕಿಸಿದರು. 'ಪ್ರಾಂತಸಮಿತಿ'ಗಳ ರಚನೆ ಇಂಥ ಯಶಸ್ಸುಗಳಲ್ಲೊಂದು. "ಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲ ಸಮಯ ನಾನು 'ವಿರೋಧಿಪಕ್ಷ'ದ ಮುಂದಾಳನಂತೆ ಮೆರೆಯುತ್ತಿದ್ದೆ ಎಂಬ ನೆನಪು ಈಗಲೂ ನಗೆ ತರುವುದು" ಎಂದು ಅವರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕ್ರಮೇಣ ಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥೆ ಕಡಿಮೆಯಾದುದಕ್ಕೆ ಅದು ಗಡಿನಾಡಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದ ಉದಾಸೀನ ಧೋರಣೆಯೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಅವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೨೮] ಆದರೆ ಪರಿಷತ್ತಿನೊಡನೆ ಅವರ ಸಂಬಂಧ ತುಂಡಾಗಲಿಲ್ಲ. ೧೯೪೮ರಲ್ಲಿ ಕಾಸರಗೋಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಅವರು

ಸಾಹಿತ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದರು. ತಮ್ಮ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯ ಅಭಾವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತ ತಾತ್ವಿಕ ಅನಾಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಮರ್ಶಾತತ್ವಗಳ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.[೨೬] ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ರಾಯಚೂರಿನಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಸಮ್ಮೇಳನಕ್ಕೆ ಅವರು ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದರು.

ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದೊಡನೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಸಂಬಂಧ ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಗಾಢವಾದದ್ದು. ೧೯೪೦ರಿಂದ ೧೯೪೯ರ ವರೆಗೆ ಅವರು ಸಂಘದ ಕಾರ್ಯಕಾರಿ ಮಂಡಲದ ಸದಸ್ಯ, ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ (೧೯೪೪) ಇಲ್ಲವೆ ಕಾರ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷ (೧೯೪೫-೪೬)ರೆಂದು ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ ಚಳುವಳಿ, ಗ್ರಂಥಾಲಯ ಚಳುವಳಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಚಳುವಳಿಗಳಂಥ ಮಹತ್ವದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಸಂಘದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದುದರಿಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ದುಡಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದ ೨೬-೧೨-೧೯೪೧ರ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಂಡಿಸಿದ ಈ ಗೊತ್ತುವಳಿಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: "ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ಇವುಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡಬೇಕು..."[೨೭] ಭಾರತದ ಭವಿತವ್ಯ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಉಳಿವು ಈ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಏಕೀಕರಣ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದರು.[೨೮]

ಸಂಘದ ಸುವರ್ಣೋತ್ಸವದ ಸಮಾರಂಭದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ೧೯೦೬ರಷ್ಟು ಮೊದಲೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಘ ಗೊತ್ತುವಳಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ನಜರಿಗೆ ಬಂದು, ಆ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತರಾದರು. ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೪೪ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಏಕೀಕರಣ ಸಮ್ಮೇಳನವು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದ್ದಿತು. ಈ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ರಬಕವಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಏಕೀಕರಣ ಸಮ್ಮೇಳನ ನಡೆದು ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ ಸಂಘದ ಪುನರ್‌ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದರ ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷರೆಂದು ಚುನಾಯಿತರಾದರು. ದಾವಣಗೆರೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿದ ಏಕೀಕರಣ ಮಹಾಸಭೆಯಲ್ಲಿ 'ಮೈಸೂರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಾಂತ'ದ ಬಗ್ಗೆ ಒಮ್ಮತದ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡಲಾಯಿತು. ೧೯೪೬ರ ಡಿಸೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಕಾನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯುಯೆಂಟ್ ಅಸೆಂಬ್ಲಿಯ ಅಧಿವೇಶನ ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಮಿತ್ರರೊಡನೆ ಜವಾಹರಲಾಲ ನೆಹ್ರೂರನ್ನು ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಾಂತದ ನಿರ್ಮಾಣ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ್ದೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರೆದುರು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅಸೆಂಬ್ಲಿ ಭಾಷಾನ್ವಯ ಪ್ರಾಂತರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ವರದಿ ಮಾಡಲು

ಉಪಸಮಿತಿ ರಚನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರ 'ಮಹತ್ತರ'ವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಎಚ್. ಎಸ್. ಗೋಪಾಲರಾವ್ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. (ಎಚ್.ಎಸ್. ಗೋಪಾಲರಾವ್, **ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ ಇತಿಹಾಸ**, ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೯೬, ಪು. ೧೬೬). ಆದರೆ ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಏಕೀಕರಣ ಸನ್ನಿಹಿತವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ರಾಜಕೀಯ ಮುಂದಾಳುಗಳು ತಮ್ಮನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವವಾಗಿ ಸಂಘದಿಂದ ಹೊರಗಿಟ್ಟರು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತಾವು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದರೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಲಾಭ ಪಡೆಯಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಸಂಶಯದಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ಕುಂಟುನೆಪ ತೋರಿಸಿ ಧಾರವಾಡದಿಂದ ಮುಂಬಯಿಗೆ ವರ್ಗ ಮಾಡಲಾಯಿತು ಎಂದೂ ಅವರು ಆಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಿಂದ ಅವರು ಸರಕಾರೀ ನೌಕರಿಗೆಯೇ ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಒಂದು ದುರದೃಷ್ಟಕರ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಏಕೀಕರಣ ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಳುವಳಿಯೆಂದೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾವನೆಯಾಗಿದ್ದು ಅವರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಅಥವಾ ಇತರ ಯಾವುದೇ ಲಾಭದ ಆಸೆಯಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಘಟನೆಯಿಂದ ಅವರು ಬಹಳಷ್ಟು ನೊಂದುಕೊಂಡರು. ಆಗಿನ ತಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ದಿನಚರಿಯ ಒಂದು ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ತೋಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ:

> *ಏಕೀಕರಣ ಸಂಘದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡೆ ಮಾತ್ರವಾದನ್ನು ಯಾಕೆ ಮಾಡಿದೆ? ಹಿಂದಿನ ಅನೇಕ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ನನಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಬರಬಾರದಾಗಿತ್ತೆ? ನನ್ನನ್ನು ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಯಾರು ಹೇಳಿದ್ದರು? ಯಾಕೆ ನನಗೀ ಆಸೆ? ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾಗಿರುವುದು ತಪ್ಪೆ? ಜಾತೀಯನಾಗದಿರುವುದು ಅಪರಾಧವೇ? ಅಥವಾ ನಾನು ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಎಂಬ ಮಾತಿಗಾಗಿಯೇ ಯಾರೂ ನನ್ನೊಡನೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಯಾಕೆಂದರೆ, ನನ್ನ ಹೊಂತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲವಿಲ್ಲ, ಗೌರವ, ಪದ. ಆದರೂ ಹಿಂದಿನ ಅನುಭವಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ನಿರಾಶೆಯಿಂದ ಹಿಂತಿರುಗುವುದು ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟಿದೆ.*

ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಧೈರ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಆತ್ಮನಿರೀಕ್ಷಣೆಯಿಂದ ಮತ್ತಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ದಾಖಲೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಅನುಭವಗಳೇ ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು **ಕರುಳು**, **ಶೋಕಚಕ್ರ**, **ಪುರುಷಾರ್ಥ**ಗಳಂಥ ಕೃತಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು.

ಮೇ ೧೬, ೧೯೪೮ರಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮುಂಬಯಿ ಸರಕಾರದ ತಮ್ಮ ಹುದ್ದೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರು. ಇದಾದ ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘದೊಡನೆ

ಅವರ ಸಂಬಂಧವೂ ಕಡಿದುಹೋಯಿತು. ಅದರ ಜೊತೆಗೆಯೆ ಅವರ ತೀವ್ರ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಾದ ಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಾಲಯವೂ ಅವರಿಂದ ದೂರವಾಯಿತು. ಸರಕಾರೀ ನೌಕರಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಿಂದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸೇವೆ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಹುನ್ನಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ ಈ ಘಟನೆ ಎಂಥ ಆಘಾತ ಮಾಡಿರಬೇಕೆನ್ನುವುದನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು ಕಠಿಣವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಘಟನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಂಯಮದಿಂದಲೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ:

> *ನಿನ್ನಿನ ದಿನ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆ ನಡೆಯಿತು. ಸುಮಾರು ೧೨-೧೩ ವರ್ಷಗಳ ಸತತ ಸಂಬಂಧವು ಕ.ವಿ.ವ. ಸಂಘದೊಡನಿದ್ದು ನಿನ್ನೆ ಅದು ಕತ್ತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ನಾನು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲ, ಹಳೆಯ ಜನರ ನಿವೃತ್ತಿ ಎಂದೂ ಅಲ್ಲ (ನನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಾಗಿದ್ದವರು ಉಳಿದಿದ್ದಾರೆ.) ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನನ್ನನ್ನೇ ಹೊರದೂಡಬೇಕೆಂದು ಕೆಲವರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ ದೊರಕಿದ ಫಲ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನನಗೆ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಬೇಸರವಿಲ್ಲ. ಪಕ್ಷ-ಪಂಗಡಗಳ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಸೋಲು-ಗೆಲುವು ಎರಡೂ ಬರತಕ್ಕವು: ಇದಲ್ಲದೆ, ಅನೇಕ ಕಾರಣ ಮತ್ತು ಅನಾನುಕೂಲಗಳ ಮೂಲಕ ನಾನು ಯಾವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನನಗೆ ಆಘಾತವಾಗಿದೆ. ಒಂದು, "ಗೆಳೆಯ"ರೆಂದುಕೊಳ್ಳುವವರ ಅಕ್ಷತಾದ ಪರಮಾವಧಿ ಇದು: ಎರಡು, ನನ್ನಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದವರೇ ನನ್ನ ವಿರುದ್ಧ ನಿಲ್ಲಲು ಉತ್ಸಾಹಿಗಳಾಗಿರುವವರು! ಸಂಘದೊಡನೆ ಗ್ರಂಥಾಲಯದ ಸಂಬಂಧವೂ ಕಡಿಯಿತು. ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನನ್ನೊಬ್ಬನ ಮೇಲೆ "ನಿಂದಾಸ್ಪದಕ" ನಿರ್ಣಯ ಸ್ವೀಕೃತವಾಯಿತೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ನಾನಾದರೂ ಆ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೆ ನಡೆದ ಘಟನೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ನನ್ನಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸವಾಗುವುದೆಂದು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಎನ್ನಿಸುವವರಿಗೆ–ಎಂದರೆ, ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರಿಗೆ—ನಾನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ದೂರ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ಉಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಪ್ರಾಂತದ ಹಿತಾಹಿತಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈಗ ಆರಿಸಿಬಂದವರಿಂದ ಸಂಘದ ಕೆಲಸವಾದೀತೆಂದು ನನಗೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದುದಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಅಡ್ಡಿ-ಆತಂಕಗಳನ್ನೊಡ್ಡದ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ನನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ.*

ಶ್ರೀರಂಗರ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಯಾದರೂ ಪ್ರಕಟಿಸದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ರುಜುವಾತುವರೆಗೆ ಈ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಹರಹಿದೆ. ಆದರೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೊಡನೆ ಇಂತಹ ಬಿಡಿಸಂಬಂಧದಿಂದ ಅವರಿಗೆ

ಪೂರ್ತಿ ಸಮಾಧಾನವಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಪತ್ರಿಕೆಯೊಡನೆ ನಿಕಟ ಹಾಗೂ ನಿರಂತರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳು ಜನರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲಾರವು ಎಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾರಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅವರ ಆದ್ಯತೆಯಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯ ಅವರ ೬-೬-೧೯೪೫ರ ದಿನಚರಿಯ ಬರಹವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ:

> *ಒಂದು ಸಾಪ್ತಾಹಿಕಕ್ಕಾಗಿ ಹಾತೊರೆಯುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ.... ಒಂದು ವಾರಪತ್ರಿಕೆಯೆಂದರೆ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಚಾರ ಸಾಧನ; ನಮ್ಮ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಎರಡೂ ಬೇಕು. ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರರಾಗಬೇಕು; ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾವಂತರಾಗಬೇಕು; ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕರಾಗಬೇಕು; ಜೀವನದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಲರೂ ಸುಖಿಗಳೂ ಆಗಬೇಕು ನಮ್ಮ ಜನರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಜ್ಞಾನವೂ ಪ್ರಚಾರವೂ ನಮ್ಮ ಜನತೆಗೆ ಅವಶ್ಯಕವಾಗಿವೆ.*

'ನಾಗರಿಕ' ಎಂಬ ವಾರಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವರು ಗೆಳೆಯ ಎಚ್.ಎಸ್. ಪಾಟೀಲರೊಡನೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಪತ್ರಿಕಾವ್ಯವಸಾಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಪ್ರೇಮ ತ್ರೈಮಾಸಿಕದೊಡನೆ. ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪಂಡಿತ ತಾರಾನಾಥರಿಂದ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಯರು ಪಡೆಸಿಕೊಂಡನಂತರ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನಿಷ್ಠ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಏಕಾಂಕಗಳೇ ಮೊದಲಾದ ಬಿಡಿಬರೆಹಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ 'ನಾಟ್ಯರಂಗ' ಎಂಬ ನಿಯತ ಅಂಕಣವನ್ನು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದರು.[೨೯] ಇಂದು ಈ ಅಂಕಣವನ್ನೋದಿದಾಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಿತಿ, ಸುಧಾರಣೆಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ, ಉಪಾಯಗಳು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಯೋಜನೆ—ಇಂಥ ಜೀವಾಳದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳು ಎಷ್ಟು ವಿಧಾಯಕ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶಿಯಾಗಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. 'ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ'ದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಅಂಕಣ ಕೂಡ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿತು. ಡಿ.ಕೆ. ಭಾರದ್ವಾಜರ ನಂತರ ದೇವುಡು ನರಸಿಂಹಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸಂಪಾದಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಹೊರಡುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಪ್ರೇಮದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹಾಗೂ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಸೀಮಿತವೆನಿಸಿದರೂ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಿತು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಒಂದು ಇಡಿಯಾದ ಯೋಜನೆಯನ್ನೇ ಈ ಲೇಖನಗಳ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ 'ಕನ್ನಡ-ರಂಗ-ಮಹಾಸಭೆ'ಯಂಥ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಘಟನೆ ಬೇಕು ಎಂದು ಅವರು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ಸಂಘದ ಸ್ಥಾಪನೆ ಸುಲಭಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯೆಂದು ನಾಟ್ಯಸಂಘಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಅವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಸಂಘಟನೆಯು ಕಲೋಪಾಸನೆಯು ಉದ್ದಿಶ್ಯವಲ್ಲ, ಕಲೋಪಾಸನೆಯ ಒಂದು ಸಾಧನ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರು ಇಂಥ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆ

ಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆ. ನಾಟ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳ ಅಂಗಗಳಾಗದೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ Malvern Festivalಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತ ಇಂಥ ಉತ್ಸವಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುವುದಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಬೇಕಾದಲ್ಲಿ ಅವು ತಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣತೆ (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ನೃತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಗೀತಗಳ ಮೇಲಿನ ಅವಲಂಬನೆ)ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಕೇವಲ ಹಣ ಗಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಕಲೋಪಾಸನೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ. ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಕೇವಲ ರಂಜನೆಯಾಗಿರದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸುವುದಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಘನ ಉದ್ದೇಶದ ಅರಿವು ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೂ ಅವಶ್ಯ ಎಂದು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ನಾಲ್ಕನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ಅವರದೊಂದು ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ನಾಟ್ಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಗುರಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು (ಎಂದರೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆ) ತೋರಿಸುವುದಾಗಿರದೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವುದಾದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದರ್ಶನ ಕೂಡ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಚಿತ್ರಣದಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಒಳನೋಟವನ್ನು ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಐದನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಯಶಸ್ಸು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಆಗಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಹಟ. ಇದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಅವರು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ Village Dramatic Associationಗಳನ್ನು ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂಘಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕೈಕೊಳ್ಳುವದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರನ್ನೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಜಾತ್ರೆಗಳು ಇಂಥ ಅವಕಾಶ ಕೊಡಬಹುದು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಊಹೆ. ನಾಟ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪಾತ್ರವು ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ್ದಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಅವರು ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ವಿಚಿತವಾದ ವಿಚಾರಗಳಿದ್ದವು. ನರಸಿಂಹದ ನವೆಂಬರ್ ೧೯೪೪ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತ ಅವರು ನಾಟ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ದೃಷ್ಟಿಗಳು—೧) ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ೨) ಕಲೆ (ರಂಗಭೂಮಿ)ಯ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ೩) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಷ್ಟಿ ಅಗತ್ಯ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳ ರಚನೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳನ್ನು 'ನರಕ'ಗಳೆಂದು

ಪರ್ದೆಸುತ್ತ ಸುಸಜ್ಜಿತ ನಾಟಕಗೃಹಗಳಲ್ಲದೆ ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಲಾರವು ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಬಯಲು ರಂಗಗಳಿಗಿಂತ ಅವರು ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಡುವ ಕಾರಣ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯತೆಯ ಅಶಕ್ಯತೆ.

'ಭಾರತ-ರಂಗ-ಮಹಾಸಭೆ'ಯ ಕನಸನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಂಡರು. ಸಂಗೀತ-ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಹಾಗು IPTA ಗಳಂಥ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಉದಯ ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ತಂದಿರಬೇಕು.

೧೯೩೯ರ ನಂತರ ಪ್ರೇಮ ನಿಂತುಹೋಯಿತೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ೧೯೩೭ರಲ್ಲಿ ಜಯಂತಿಯ ಹುಟ್ಟು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹೊಸ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಜಯಂತಿ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕ ಹಾಗೂ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರೆಯಿತು. ಅವರೇ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಈ ಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ ಅವರು 'ಮಂಗನ ಮಲ್ಲಿನಾಥನ', 'ಚಾಡಿಯ ಚಾಣಕ್ಯ', 'ನಾಲ್ಕೂ ನಿಟ್ಟಿನ ನೋಟ'ಗಳಂಥ ಅಂಕಣಗಳನ್ನು ಬರೆದಲ್ಲದೆ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು, ಲಘು ಹರಟೆಗಳನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದರು.[೨೮] ಕೇವಲ 'ಮಂಗನ ಮಲ್ಲಿನಾಥನ'ದ ಅಂಕವನ್ನೊಂದನ್ನೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಪಾಟೀಲರು ಅವರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. (ಆನಂದಕಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ೧೯೯೭, ಪು. ೫೧).

ಶ್ರೀರಂಗರ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನರಂಗರು ಈ ವಿಷಯದ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ:

> *ನಾಗರಿಕರ ಹೊಸ ಹವ್ಯಾಸಕ್ಕೆ 'ಜಯಂತಿ'ಯು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವಾಯಿತು. ಆ ಹೊತ್ತು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ದೈನಿಕಗಳನ್ನು ವಾರ, ಪಾಕ್ಷಿಕ, ಮಾಸಿಕ, ನಿಯತಕಾಲಿಕ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಲಾಕ್ಷಣಿಕ (feature) ಬರಹಗಳು ಮೊದಲಾದುವು 'ಜಯಂತಿ'ಯಲ್ಲಿಯೆ. ಜನತೆಯನ್ನು ವಿಚಾರವಂತರು ಹಚ್ಚ ಹೊಸ ವಿಷಯದ ಬಗೆಗೆ ಹಂಚಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿ, ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಲು ಒಳ್ಳೆಯ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಹೊಸಯುಗದ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಜನತೆಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬೆಂಬಲ ಸಿಕ್ಕಿತು.*[೨೯]

ಸುಮಾರು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಶ್ರೀರಂಗರು ಜಯಂತಿಯ ವೈಚಾರಿಕ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದ್ದರು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಜಾಗತಿಕ ಘಟನೆಗಳವರೆಗೆ ಅವರ ವಿಷಯವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದ್ದಿತು. ಅದರಂತೆಯೇ, 'ಮಲ್ಲಿನಾಥನ'ದ ವಿಡಂಬಕ ಶೈಲಿಯಿಂದ ನಾಲ್ಕೂ ನಿಟ್ಟಿನ ಗಂಭೀರ ನೋಟದವರೆಗೆ ಶೈಲಿಯ ವೈವಿಧ್ಯವಿದ್ದಿತು. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಒಂದೇ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅವರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದೂ ಉಂಟು: 'ಮಂಗನ ಮಲ್ಲಿನಾಥನ'ದ ಲೇಖನಗಳ ಲವಲವಿಕೆ, ಹೊಸತು, ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಂತೂ

ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿದ್ದವು. ಓಟ್ಟರನ ನಾಶಕ್ಕಾಗಿ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ಯಜ್ಞವೊಂದು ಏರ್ಪಾಡಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಕೇಳಿದಾಗ 'ಮಂಗ'ನ 'ಮಲ್ಲಿನಾಥತನ'ಕ್ಕೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಬಂದಿತು. "ಓಟ್ಟರಾಧಮಾ ಇನ್ನು ಜೋಕೆ! ಮಾನವರನ್ನು ಕುರಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ನಿನ್ನ ಹಾವಳಿಯನ್ನು ಮಾನವರು ಕುರಿಗಳಿಂದಲೇ ತಡೆಯುವರು." (ಜ.ಕ. ಜುಲೈ ೧೯೪೦) ನವ್ಯೋತ್ತರ ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವೊಂದಾಗಿರುವ ಭಾಷೆಯೊಡನೆ ಆಟ (Language Games) ಶ್ರೀರಂಗರ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ವ್ಯಾಕರಣತೀರ್ಥ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರೆಂದು ಆಯ್ಕೆಗೊಂಡಾಗ ಬಂದ 'ಮಲ್ಲಿನಾಥಿ'ಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: "ಇಂತಹ **ಉತ್ತಮ ಪುರುಷರು** ಇಂದಿನ **ವರ್ತಮಾನ** ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಕ್ರಿಯಾಪದವನ್ನು ತಮ್ಮ **ಆಗಮ-ಆದೇಶ**ಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟಿಸಬೇಕೆಂದು ಮಂಗರಾಯನು ಹಾರೈಸುತ್ತಾನೆ." (ಜ.ಕ. ನವೆಂಬರ್ ೧೯೪೦). ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಶೈಲಿ 'ಜೀವನ ಸಂಗ್ರಾಮ ಅರ್ಥಾತ್ ಗ್ರಾಮಸಂಜೀವನ'ದಂಥ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿತು.

ಒಂದು ಹಂತದ ಕಾಲ ಜಯಂತಿಯ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯಿಂದಲೂ ದೂರವಾಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಂದೊದಗಿತು. "ಜಯಂತಿಯ ಮೂಲಕ ನಾನು ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವೆ?" ಎಂದು ಅವರ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಕೊಂಡರು; "ಮಿಕ್ಕ ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಗಿಂತ ತೊಂದರೆಯಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಎಷ್ಟು ನಿಜವೋ ಅಷ್ಟೆ ಜನತೆಯ ಮೇಲೆ ಜಯಂತಿಯ ಸಂಸ್ಕಾರ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಯಾಕೆ? ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ನಾಗರಿಕನಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗುವಂತಹ ಧೋರಣೆ ಇಲ್ಲ! ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ, ಕಾಲಿಕ ಘಟನೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲದ, ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯೆಂಬ ವಿಮರ್ಶೆ ಇದೆ. ಅದರೇನು? ಜನತೆಯ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಸಂಸ್ಕಾರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಘಟಿಸಿದುದರ ವಿಮರ್ಶೆಗಿಂತಲೂ ಘಟಿಸಬೇಕಾದುದರ ವಿಚಾರ ಬೇಕು. ತಿಂಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ಹೊರಡುವ ಪತ್ರಿಕೆಯಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಎಂದು ನನ್ನ ಸಂದೇಹ." ಎಂದು ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದರು.

ಅವರು ಬಯಸಿದ ವಾರಪತ್ರಿಕೆ ದೊರೆಯದೇ ಹೋದರೂ ರಘುನಾಥ ನಾಡಗೀರರ ಸಂಪಾದಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದ **ನರಸಿಂಹ** ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. **ನರಸಿಂಹ**ಕ್ಕಾಗಿ 'ಸಂಚಾಲನೀಯ' ಹಾಗೂ 'ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನ ಹಾರಿಕೆ' ಎಂಬ ನಿಯಮಿತ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಆಗಾಗ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಿಡಿ ಬರೆಹಗಳನ್ನೂ ಪೂರೈಸಿದರು. 'ಸಂಚಾಲನೀಯ' ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ 'ಹಾರಿಕೆಯ ಹನುಮಂತಪ್ಪ' ಸಂಪಾದಕೀಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನದೇ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಬಹುಶಃ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ಯಾರೂ

ಮಾಡಿದಂತಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹನುಮಂತಪ್ಪನನ್ನು ಆರ್.ಕೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಣರ common manಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಅಂತರವೆಂದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣರ common man ನಗರಗಳ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹನುಮಂತಪ್ಪ ಒಬ್ಬ ಹಳ್ಳಿಗ, ಆಗುಕೆಯಂಥ ಸಾಮಾನ್ಯ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದವ. ಇವನು ಅಗಸನಾಗಿರುವುದು ಸೂಚಕವಾಗಿದೆ. ರಾಮಾಯಣದ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಅವನು ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಶುದ್ಧೀಕರಣವನ್ನೂ ಪ್ರತೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ಸಂಪಾದಕ್ಕೆಳೆಸುವ ಪತ್ರಿಕಾ ಸಂಪಾದಕನೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ.

ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೪೮ರಿಂದ ಜೂನ್ ೧೯೪೯ರ ವರೆಗೆ, ಎಂದರೆ ಪತ್ರಿಕೆ ನಿಲ್ಲುವವರೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ನರಸಿಂಹರೊಡನೆ ಸಕ್ರಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ ಅವರು ಬರೆದ ಸಂಪಾದಕೀಯಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಗುಣವೆಂದರೆ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ತಳೆದ ನಿರ್ಭೀತ ಹಾಗೂ ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತವಾದ ನಿಲುವು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸರಕಾರಗಳಿಂದ ಜನತೆಯ ಬೇಡಿಕೆಗಳ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ, ಜಾತೀಯತೆಯ ಹೆಚ್ಚಳ, ರಾಜಕೀಯ ವಿರೋಧದ ಸ್ವರೂಪ, ಏಕೀಕರಣದ ಸಮಸ್ಯೆ, ಎಡಪಕ್ಷಗಳ ಧೋರಣೆಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯಗಳ ಸಂಬಂಧ—ಇಂಥ ಜೀವಾಳದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಕೇಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸರಕಾರಗಳ ಅನಿರ್ಧಾರ ಹಾಗೂ ಅನಿಶ್ಚಯದ ಧೋರಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾದ ನಿರಕ್ಷರತೆಯಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರದತ್ತ ಅವು ಮಿಡಿಯುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ: "ಇಂದು ನಮ್ಮ ಸರಕಾರ ಜನತೆಯನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಂತಿದೆ. "ಈಗಿನ ದಿನದಾಗ 'ಎದ್ದಿರಾ?' ಅಂತಾ ಕೇಳೋ ಬದಲು 'ಇದ್ದೀರಾ?' ಅಂತ ಕೇಳ್ಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನೂ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯದವನೇ.[೬೧] ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಒಂದು ವರ್ಷದ ದೇಶದ ಸಾಧನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಅತೃಪ್ತಿಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ೧೫ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೯೪೮ರಂದು ಬರೆದ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದಾಖಲೆ ಮಹತ್ವದ್ದಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಇಡಿಯಾಗಿಯೇ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಇಂದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ಸವದ ಮೊದಲ ವರ್ಷದ ದಿನ. ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದೆ. ಆಕಸ್ಮಿಕ ಘಟನೆಗಾಗಿ ಈ ವರುಷವೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದೇನೆ. ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಸಿಡಿಲು, ಮಿಂಚು, ಘೋರಗರ್ಜನೆಯ ಮಳೆ; ಈ ವರ್ಷ ಮಬ್ಬುಮಬ್ಬು ಹಾಗೆ. ಆದರೂ ಕಳೆದ ವರ್ಷ ನೀರಿಂದಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಈಗ ಕಾಣಾ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಈ ಸಲ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. [illegible]

ಜಯಜಯಕಾರಗಳ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಸದ್ದೇ ಇಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಾವೀನ್ಯ ಕಳೆಯಿತೆ? ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಸಾಹ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ತಗ್ಗಿತೆ? ಜಯಾ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ಕಾರಣಗಳಿವೆ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಒಂದೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ, ನಾವೀನ್ಯ ಕಳೆದರೂ, ಇಷ್ಟು ಅನುತ್ಸಾಹವಿರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೂ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಜನತೆಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ದಿನಗಳು—೩೬೫ ದಿನಗಳು— ಉತ್ಸಾಹಕಾರಕವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವು ಬಲಗೊಳ್ಳುವುದು. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಹೋರಾಡಿದ್ದೇವೆ, ಬಹಳವೇ ಹಾಡಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಜನಜಾಗೃತಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವನಿಗೆ ಅದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವ ಎರಡೂ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ಹಿಂದುಗಳ ರಾಜ್ಯ ಎಂದು ಕೆಲ ವಿಚಾರಮೂಢರು ಮಹಾತ್ಮರ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದರು; ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ಜಾತೀಯ ಬಹುಮತದ ರಾಜ್ಯ ಎಂದು ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಕಳವಳಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ! ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಕಾಂಗ್ರೆಸು ಜೋಲಿಗೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದರ ಫಲವನ್ನು ದೇಶವು ಈಗ ಉಣ್ಣುತ್ತಲಿದೆ. ನಾಯಕತ್ವವರಲ್ಲಾಗಲಿ ಜನತೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ರಾಜಕೀಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕಾಂಗ್ರೆಸು ನಡೆಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇಂದಿನ ಅನುತ್ಸಾಹ. ನಾಯಕರೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರಿಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪ್ರೆಸಿಡೆಂಟರ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ದೈನಂದಿನ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸಿಗರು ಕೈಹಾಕಬಾರದು ಎಂದು ಮೊದಲೇ ಆದೇಶ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಇಂದು ಕಾಂಗ್ರೆಸಿಗೆ ಬೇರೆ ಕೆಲಸವೇ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ! ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಮತ್ತು ಮಂತ್ರಿಮಂಡಳಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ (liason) ಶಾಖೆ ಬೇಕೆಂದು ಈಗ ಇನ್ನೊಂದು ಆದೇಶ! ನಗೆ ಬರುವಂತಿದೆ. ಎಂತಹಾ ಬುದ್ಧಿ ಎಲ್ಲಿಗೆ ಇಳಿದಿದೆ! ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಲಾಭ ಇಲ್ಲವೆ ಸದುಪಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾಂಗ್ರೆಸಿನಿಗಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಸಾಯಂಕಾಲದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿಷ್ಟು ದೃಢವಾಯಿತು. ಮುಂದಾಳು ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ವಿಚಾರಗಳ ಬಂಡವಾಳವಾಗಲಿ ಎಷ್ಟು ಸಂಕುಚಿತವಾದದ್ದಿದೆ? ರಾಜಕೀಯ (Politics), ದಂಡನೀತಿ (administration),ಸಮಾಜಸಂಸ್ಕಾರ— ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮಾಡಿಲ್ಲವಲ್ಲವೆ ೬೦ ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆ ತಮ್ಮ ಮುಂದಾಳು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಇನ್ನೂ "ಗಿಳಿ"ಯುತ್ತಾರೆ! "ಎಂದೊ! ಎಂದೊ! ದಂದುಗ ಹಿಂದಾಗುವುದು. ಜಯ ಮುಂದಾಗುವುದು? ಎನ್‌ಸ್‌ನ್‌ಮೊಟಿಟಿ?"

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಜಾತೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಊರ್ಜಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೊಸ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಜಾತೀಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯದ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ತೆಗೆದುಹಾಕಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ "ಇಷ್ಟಕ್ಕೆ ಜಾತೀಯ ವಿಷ ಮಾಯವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನಮ್ಮ ನಾಯಕರು ತಿಳಿದರೆ ಅದು ಮಾತ್ರ ತಪ್ಪು" ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಜಾತೀಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯವು ಒಂದು ಬಾಹ್ಯ ಪ್ರತೀಕ. ನಮ್ಮ ರಕ್ತದೊಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಂಕುಚಿತ ಜಾತೀಯತಾ ಭಾವನೆಯ ಬಾಹ್ಯ ಚಿಹ್ನವದು. ಮೈಮೇಲಿದ್ದ ಕುರು ಮಾಯವಾದಲ್ಲಿ ರಕ್ತ ಶುದ್ಧವಾಯಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೆಡೆ ಮಾಯವಾದದ್ದು ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ತಲೆ ಎತ್ತದಂತಾದರೆ ಮಾತ್ರ ರಕ್ತ ಶುದ್ಧವಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಪರಂಪರಾ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಜಾತೀಯತಾಭಾವನೆ ಹೋಗುವುದಾದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯನಿಗೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಬೇಕು, ಮುಂದಾಳುಗಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯ ಮಾದರಿಯಾಗಬೇಕು."[೨೨]

'ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸರಕಾರಗಳಿಗೆ ವಿರೋಧವೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಹಿರಿಯ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿಗರಲ್ಲಿ ವಿರೋಧ ಸಹಿಸದ ಅನಾರೋಗ್ಯಕರ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಮೂಡುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದರು. "ರಾಜಕೀಯ ವಿರೋಧವು ಮರ್ಯಾದೆಗಾರಿಕೆಯುಳ್ಳ ಮನೋವೃತ್ತಿಯಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅದರ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸಿದರು. ಪಕ್ಷಮದಾಂಧತೆಯ ಸರಕಾರಗಳು ದೇಶದ ಜನತೆಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗದ ಕಾನೂನುಗಳನ್ನು ಮಾಡದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ಅಧಿಕಾರದ ಹೊಣೆ ಹೊರಲು ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಯಿಸುವುದು ವಿರೋಧ ಪಕ್ಷಗಳ ಹೊಣೆ ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದದ್ದು. ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಓದುಗರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಒದಗಿಸುವ ಕಳಕಳಿ.

ನರಸಿಂಹದ ಪ್ರಮುಖ ಅಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸೇರಿದ್ದಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾದ ನವೆಂಬರ್ ೧೯೪೪ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ವಿವೇಚನೆಯಿಂದ: "ಮಾನವನ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿರುವವರೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲಾಗದು" ಎನ್ನುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ತತ್ವವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ "ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ರಾಜಕಾರಣದ ದಾಸಾನುದಾಸನೆನ್ನಿಸಬೇಕು ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದರೆ ಯಾವ ಸಾಹಿತಿಯೂ ಆ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಲಾರನು" ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನೂ ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೋಲಿಗೆ ಅದರ ಪ್ರಚಾರಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು.

"ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಬರಗಾಲ-ಭಯಾನಕಗಳು ಘಟಿಸುವವೊ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪತ್ರಿಕಾ ಸುದ್ದಿಗಾರನಂತೆ ಧಾವಿಸಿ ಸಾಹಿತಿಯು ಮರುಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ತಮಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರು." ಎಂಬ ಅವರ ಟೀಕೆ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ತತ್ವದ ಸತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸದೇ" ಹೋದರೂ ಅದರ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಹೊರಗೆಡಹುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಎಂಬ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ 'ಜೀವನವೆ ಇದರ ವಸ್ತು, ಸಮಕಾಲೀನ ಮಾನವನೆ ಇದರ ನಾಯಕ, ಜೀವನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆ ಇದರ ರಸ' ಎಂದು ಸೂತ್ರರೂಪವಾಗಿ ಅವರು ಈ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯೊಡನೆ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಅಗತ್ಯ. ೧೯೪೩ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಧಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ 'ಅಖಿಲಭಾರತ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಸಂಘ'ದ ಕಾರ್ಯಕಾರೀ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರೆಂದೂ ಆಯ್ಕೆಗೊಂಡರು. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡು ಈ ರೀತಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಆ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನಾನು ಕಂಡದ್ದು ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ. ಒಂದು, ಲೇಖಕರ ಸಂಘಟನೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು, ಮೂರನೆಯದು, ಸಂಪ್ರದಾಯತೆಗೆ ಶರಣುಹೋಗದೆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವ ತರುಣರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ; .....ಕೊನೆಯದು ಸಾಹಿತಿಗಳ ಹಕ್ಕುಬಾಧ್ಯತೆಗಳ ರಕ್ಷಣೆ." (ಪು. ೧೧೮) ಆದರೆ ಈ ಚಳುವಳಿ ನಿರೀಕ್ಷಿತ ಫಲಕೊಡಲಿಲ್ಲ.

ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಆಗುಹೋಗುಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥೆಯಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಮಂತ್ರಿಗಳು ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ನೆಪದಿಂದ ವಿದೇಶ ಪ್ರವಾಸಗಳ ಮೇಲೆ ದೇಶದ ಹಣವ್ಯಯ ಮಾಡುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ: "ಇದ್ದ ಊರಾಗಿನ ಕಿರಾಣಿ ಅಂಗಡಿ ನೋಡಲಾರದ ಜನ ಸಹಿತ ವಿಲಾಯತೀಗೆ, ಅಮೆರಿಕಾಕ್ಕೆ ಹಾರಿಕ ಹೊಡೆದು ಬಂತು: "ಅಂದ್ರೇನಂ"ಪ್ರ? ಅಲ್ಲರಿ, ಇಮ್ಮೂರಾಗ ಗುರುತು ಹಿಡೀಲಾರದ ಮುಕ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಮುಂದೀ ದೇಶದಾಗ ಮೆರೆದಾಡಿದ್ರ ಇವನ್ನು ಮಾತಾಡಿಸೋ ಜನಾ ಆದ್ರೂ ಇದ್ದಾರೇನ್ರಿ. ಅಲ್ಲ ಏನಂದಿರಿ? ಜವಾಹರಲಾಲ-? ಛೇ ಅಂಥಾ ಮನಸ್ಯಾನ ಮಾತು ಎತ್ತಬ್ಯಾಡರಿ. ಆ ಮಹಾರಾಯಗ ಜಗತ್ತು ನೋಡೋದ್ಕಿಂತ ಜಗತ್ತಿಗೇ ಅವನ್ನ ನೋಡೋ ಆತುರ ಅದ... "ಕಲಿತುಕೊಂಡು ಬರಲಿಕ್ಕೆ?" .....ಏನು ಕಲಿಯೋವ್ರು ಇವರು? ಕಲಿಯೋ ವಯಮಾನ ಅದ ಏನ್ರೀ ಇವರಿಗೆ?" "ಹೋಜು ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡೋ ಮನಸ್ಯಾನಾನು" ಎಂದು ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಅವನು ತಪ್ಪದೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ದೇಶದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗಿಂತ ತನ್ನ ಜೀವನವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ತಟ್ಟುವ ಲಂಚದಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸ್ಥೆ: "ಈ ಹೊತ್ತು ಯಾವುದರ ವ್ಯಾಲಾದ್ರೂ ಕರ ಹಾಕಿ ಸರಕಾರಕ್ಕ ರೊಕ್ಕ ಮಾಡ್ತೇವಂತಾಗಿದ್ರ ಒಂದು ಉದ್ಯೋಗ ಆದ ನೋಡ್ರಿ: ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಭರಾ ಭರಾ ಬೆಳೀತಿರೋದು. ಯಾವ್ದಂತೀರಾ? ಲಂಚ.... ಏನಂದ್ರಿ? ಹಂಚಿನ ಕಾರ್ಖಾನೆಗಿಂತ ಲಂಚದ ಕಾರ್ಖಾನೆ ಬೆಳೆದಾವ ಅಂತೀನಿ.... ಮತ್ತ ಮೋಜ ನೋಡಿರಿ ಹಂಚಿನಿಂದ ಬರೇ ಮಾಳಿಗೆ ಹಾಕಿಸಿದರ ಲಂಚದಿಂದ ಇಡೀ ಮನೀನ ಹಾಕಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬರ್ತದ... ಬರ್ತದೇನು? ಬಂದಿದೆ. ಅಲ್ಲರಿ, ಅರಿಸಿ ಬರೋ ಮುಂಚೆ ಬಸ್ ಛಾರ್ಜಿಗೆ ಗತಿ ಇಲ್ಲದ ಮಿಕಗಳು ಮೋಟಾರ ಕೊಂಡಾವ್ರಿ ಈಗ? ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ನೌಕರಿ, ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹೊಲಮನೆ. ವಂಶಕ್ಕ ವಂಶಾನೇ ಉದ್ಧಾರ ಆಗೇದ..." ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಇನ್ನೂ ಬದುಕಿದ್ದರೆ ತನ್ನ ಮಾತು ತ್ರಿಕಾಲ ಸತ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿದಿವೆ ಎಂದೆನಿಸಿ ಅಭಿಮಾನ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ!

ಆಗಸ್ಟ ೧೯೪೯ರಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು **ನರಸಿಂಹ** ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಅದರ ಮುಂದಿನ ಸಂಚಿಕೆಯೇ ಅದರ ಕೊನೆಯ ಸಂಚಿಕೆಯಾಯಿತು. **ನರಸಿಂಹ**ದ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು, "ಯಾವ ನಿರ್ಬುದ್ಧಿಯ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡೆನೋ. ಅವಿಚಾರದ ಅವಸರದಿಂದ ಸುಮ್ಮಸುಮ್ಮನೆ ತಪ್ಪಿನದೊಂದು ಅಪಯಶಸ್ಸನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಂತಾಯಿತು. 'ನರಸಿಂಹ' ಅವತರಿಸಿದ. ಕಂಬವೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೇನೊ. ಕಂಬ ಸೀಳಿತು, ನರಸಿಂಹ ಬರುವ, ಎನ್ನುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹನೂ ಸೀಳಿದನು" ಎಂದು ತಮ್ಮ ಎಂದಿನ ಹಾಸ್ಯಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಸೋಲನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ಇಂದು ಈ ಸಂಚಿಕೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ **ನರಸಿಂಹ**ದ ಯಶಸ್ಸು ನಗಣ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಖಾತ್ರಿಯಾಗದಿರದು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಹಳ ಆಸೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ **ಮಹಾವೀರ ನರಸಿಂಹ**ಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಲ್ಪಾಯುಷಿಯಾಯಿತು. ಇದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಅವರ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ:

> *ನನ್ನ ಒಂದು ಇಂತಹುದೆ ಕತೆ, ಅರೆಯ ವಿಷಮಜ್ವರದ ಬಗ್ಗೆ. ಕಲವು ನನ್ನ ಗೆಳೆಯರು ಬಿಕ್ಕದ ಮೇಲೆ ನಿಧಿ ಕೊಡಿಸುವ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಒಂದು ಮಾಸಿಕವನ್ನೂ ಒಂದು ವಾರಪತ್ರಿಕೆಯನ್ನೂ ನಡೆಸುವ ಭಾರವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ನನ್ನ ಸಹಾಯವನ್ನು ಕೇಳಿದರು. ಅವಾಗಿನ ಅದ್ಭುತ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ ಆರೇ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದ ತುಂಬ ಮಹಾವೀರ ಮುದ್ರಣಾಲಯದ ಗದಗದಾಟ, ಕರ್ನಾಟಕದ ತುಂಬ ಮಹಾವೀರನ ಗರ್ಜನೆ, ದೇಶದ ತುಂಬ, ಸವಿತಾರನ ಬೆಳಕು ಹಾಸಿರುವುದು ಎಂದು ನಂಬುವಂತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮೂರು ತಿಂಗಳಿಂದಲೆ ಕಚೇರಿಯ ನಾಲ್ಕು ಗೋಡೆ ಹಾಗೆಯ ಬಾಡಿಗೆ ಕೊಡಲು ಗತಿ*

ಇರಲಿಲ್ಲ, ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳು ನಾನು ದುಡಿದುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಳವಿಲ್ಲದೆ ನನಗೂ ಗತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಏನೆನ್ನಬೇಕು ಇಂತಹ ಜನರಿಗೆ? ತಮ್ಮ ಆಶಾವಾದಕ್ಕಾಗಿ ನಿರುಪದ್ರವಿಯಾದ ನನ್ನನ್ನೇ ಆಹುತಿಮಾಡಿದರೇಕೆ ಇವರು? ನೋಡಿದರೆ, ನನ್ನ ಕೆಲಕಾಲದ ಶಿಷ್ಯರು, ನಿಕಟವರ್ತಿ ಗೆಳೆಯರು ಇವರು. "ಬೇರೆ ಮಹತ್ವದ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಕೊಳ್ಳುವ ಯೋಗ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಬಂದುದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಸಂಪಾದಕ ವರ್ಗದಿಂದ ಬಿಡಲಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಈ 'ಗೆಳೆಯರು' ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಹೇಳಿದರು. (೧೫ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೫೦)

ಸವಿತಾರನಂತೂ ಹುಟ್ಟಲೇ ಇಲ್ಲ. **ಮಹಾವೀರಕ್ಕಾಗಿ** ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳ ಚರ್ಚೆ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರಲಿದೆ. ತಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ ಆದ್ಯ', 'ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಜಾಗೀರದಾರ', 'ಆರ್.ವಿ. ಜಾಹಗೀರದಾರ್' ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. **ಪ್ರಭೋಧಕದಲ್ಲಿ** ೧೯೩೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ **ಅಧಿಕಮಾಸಕ್ಕೆ** 'ಶ್ರೀರಂಗ' ಹಾಗೂ 'ಆರ್.ವಿ. ಜಾಹಗೀರದಾರ ಈ ಎರಡೂ ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದವು. ಆದರೆ ೧೯೩೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ **ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣ** ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ನಂತರದ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ 'ಶ್ರೀರಂಗ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿಯೇ ಹೊರಬಂದಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು 'ಚಿರ' ಹಾಗೂ 'ಅಸ್ಥಿರ' ಎಂಬ ಎರಡು ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರು. (ದಿನಚರಿ ಅಕ್ಟೋಬರ್-೫೩). 'ಶ್ರೀರಂಗ' ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಚಿರವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೇತ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿತರಾದಂದಿನಿಂದ 'ಶ್ರೀರಂಗ' ನಾಮಧೇಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆದರೆ ೧೯೪೮ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಸರಕಾರೀ ನೌಕರಿ ಬಿಟ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರರಾದಾಗ 'ಆರ್. ವಿ. ಜಾಗೀರದಾರ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ 'ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ' ಎಂಬ ಹೊಸ (ಆದರೆ ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಹಳೆಯ) ಹೆಸರನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು. ಈ ಆಯ್ಕೆಯ ಹಿಂದಿನ ತರ್ಕವನ್ನು ಕೂಡ ಅವರೇ ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ:

ನನ್ನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಾಂತದಲ್ಲಿ ನಾನು—ಎಂದರೆ "ಜಾಗೀರದಾರ" ಎಂಬ ಹೆಸರು—ಮಾಡಿದ್ದೇನು? ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ, ಕ.ವಿ.ವ. ಸಂಘದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೆಡೆ ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಾಕಿದ್ದೇನೆ. ಕೆಲವೆಡೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕೆಲಸದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ಅಗತ್ಯದ ಕೆಲಸ. ಅಗತ್ಯದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ಲಾಘನೆ ಸಲ್ಲದು. ಅಗತ್ಯದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೆಲವೇ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮರೆತೂ ಬಿಡಬಹುದು. ಅದೇನೆ ಇರಲಿ—"ಜಾಗೀರದಾರ" ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಬಿಡಲಿಕ್ಕೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ

> *ನನ್ನ ರಾಜೀನಾಮೆಯ ಸಂದರ್ಭದ ಕಾರಣ. ಈಗ ನಾನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಎರಡೂ ಹೆಸರುಗಳು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿವೆ. "ಆದ್ಯ" ಎಂಬುದು ಮನೆತನದ ಹೆಸರು. ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಮಾದಲು ಮಾನಕ್ಕೆ ಅರ್ಹರಾದರೋ, ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಾನೊಂದು ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವುದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗ ನಾನಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. "ರಂಗಾಚಾರ್ಯ" ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಗುರುತು. ಸಾಕಲ್ಲವೆ? ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದಲೂ ಬಿಕ್ಕದಿಂದಲೂ ಬಯಸಿದ್ದನ್ನು ಹೊಂದಿ ಕೊನೆಗೆ ನನ್ನೊಬ್ಬನ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ನಿಂತುಕೊಂಡ ಈ ದೇಹಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಯಾವ ಹೆಸರು ಗುರುತೂ ಬೇಡ, ಈ ಮನಸ್ಸಿಗೆ "ಆದ್ಯ" ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗೌರವ ಬೇಡ.*

ಆದ್ಯ ಅವರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ಹೊಸ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅವರು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡುದುದು ಹತ್ತು ವರುಷಗಳ ನಂತರ, ಎಂದರೆ **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ**ಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ವೇಳೆಗೆ.[18] 'ಶ್ರೀರಂಗ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಬೇರೆಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದೂ ಅದು ಆರ್.ವಿ. ಜಾಗೀರದಾರ ಅಥವಾ ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡುದರಿಂದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪವೂ ಬದಲಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ೧೯೩೩ರಿಂದ ೧೯೫೦ರವರೆಗಿನ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಇದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇದುವರೆಗೆ ವಿವರಿಸಿದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವುದು ನನ್ನ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಗುಣಗಳೂ ನನಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು.

೧. ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ (೧೯೪೫)

"ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ ಮತ್ತು ಹರಿಜನ್ವಾರ ಎರಡೂ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಮಾಂತರವಾಗಿ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವು. ಎರಡರಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಿರೂಪಿಸಿದ ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ..." ಎಂದು ತಮ್ಮ 'ಅರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಾಜದ ಮುಂದಾಳುಗಳೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧ ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ **ಹರಿಜನ್ವಾರ**ದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಕಾಮಿಕ್ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ **ಸಂಸಾರಿಗ**

ಕಂಸದಲ್ಲಿ ಅದು ದುರಂತದ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಭಿನ್ನತೆಗೆ ಒಂದು ಕಾರಣ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವವಿರಬಹುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಅವರ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿಯ ಬಿರುಕು ಕಾರಣವಾಗಿರದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಅದು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ರೀತಿ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಶೀನಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಅವನ ಮಗ ರಾಮಣ್ಣ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಒಳ್ಳೆಯವರು, ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇದ್ದವರು, ಸಮಾಜದ ಹಿತದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುವವರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಖಾಸಗೀ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಬಂಧನಗಳನ್ನು ಮೀರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅವರಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋದುದರಿಂದ ಅವರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಅವರ ಯಾತನೆಯ ಮೂಲ. **ಹರಿಜನ್ವಾರದ ದೊಡ್ಡ ರಾಯರು** ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿರೋಧವನ್ನು ಒಂದು ನೀತಿಯನ್ನಾಗಿಯೇ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮುಂದಾಳುತನವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ನೀತಿಯ ವೈಫಲ್ಯವೇ ಅವರ ಸೋಲಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸೋಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ದುರಂತದ ಅನುಭವ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಹಾಸ್ಯದ ವಿಷಯ.

ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಸ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಗಂಭೀರ ಕೃತಿ. ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನೊಡನೆ ಹೊಂದಿದ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಅವರ ಯಾವ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರದ ತೀವ್ರತೆ (intensity) ಇದೆ. ಪಾಪ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಗಳ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ (ಇದೇ ವಸ್ತು ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು **ಹೊಲೆಯೂರು** ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ.) ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವ ರಾಮಣ್ಣ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹೊಣೆಯ ತೀವ್ರ ಅರಿವಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ತರುಣ ಬರೆಹಗಾರ. ಅವನ ತಂದೆ ಶೀನಣ್ಣ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಮುಂದಾಳು. ಸಂತತಿನಿಯಮದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆ ವಿಚಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಧೈರ್ಯ ಅವನಲ್ಲಿದೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದಿದ್ದರೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತರುಣರ ವಲಯದಲ್ಲಿ, ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಈ ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ಆದರ್ಶವಾದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸನಾತನ ಸಮಾಜದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಮೀರಲಾಗದೆ ಶೀನಣ್ಣ ಎಳೆವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮಗನ ಮದುವೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಹಿಂಡತಿಯ ಮಾತನ್ನು ನಡೆಸಲೋಸುಗ ನಿಷ್ಪಾಪಿಯಾದ ಸೊಸೆಯನ್ನು ಮನೆ ಬಿಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ತಂಗಿಯನ್ನು ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವಳ ಗಂಡ ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದರೂ ಈ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಲು ಅವನಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವನಿಗೆ ನಾಚಿಕೆಯ, ಮುಜುಗರದ

ವಿಷಯಗಳಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ರಾಮಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಅವು ಹೇಡಿತನದ, ಪಾಪದ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಬಿತ್ತುತ್ತವೆ: "ನನ್ನ ತಂದೆ ಹೇಡಿ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಹೇಡಿ. ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹೆದರಿ ಮಗಳನ್ನು ಹಾಳು ಮಾಡಿದ ತಂದೆ, ತಂದೆಗೆ ಹೆದರುವುದು ಧರ್ಮವೆಂದು ತಂಗಿಯನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡಿದೆ ನಾನು, ಹೇಡಿಯಾದುದರಿಂದಲ್ಲವೆ ನಾನು ಇದುವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತಡೆದದ್ದು? ಹೇಡಿ ಎಂದೇ ನಾನು ಹೊರಗೆ ಓಡಿ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಮನೆಯೊಳಗೆ ಕತ್ತಲೆ ಎಂದು ಹೆದರಿ, ಬೆಳಕಿನ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಕಸಗುಡಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ನಾನು ಹೇಡಿಯೇ ಅಲ್ಲವೆ?... ನಾನು ಹೇಡಿ, ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಕೊಲೆಗಡುಕತನದ ಪಾಪ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವೆ. ವೀರನೊಬ್ಬನು ಒಂದು ಸೈನ್ಯವನ್ನಷ್ಟೆ ಕೊಲ್ಲಬಹುದು. ನನ್ನಂತಹ ಹೇಡಿಯೊಬ್ಬನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವನು." (ಅಂಕ ೨) ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವನು ಅನುಭವಿಸುವ ಯಾತನೆ ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರವಾದದ್ದು. ಅದು ಅವನು ತನ್ನ ಮನಃಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ತಂದೆ-ಮಕ್ಕಳಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಕಠಿಣ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಘಟನೆಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಎಳೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಾದ ಶೀನಣ್ಣನ ಮಗಳು ಗಂಡನ ಕಾಮುಕತೆಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಐದು ಸಲ ಹಲಿವಳಿದು ಆರನೆಯ ಹರಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತ ಶಿಶುವೊಂದಕ್ಕೆ ಜನ್ಮವಿತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಸನ್ನಿಪಾತದ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳಿಂದ ಈ ಶಿಶುವಿನ ಕೊಲೆ ನಡೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟನೆ ತಂಗಿಯನ್ನು ಅಪಾರ ಪ್ರೀತಿಸುವ ರಾಮಣ್ಣನ ಮನಃಸ್ವಾಸ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಈ ಕೃತ್ಯಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಹೊಣೆಗಾರನೆನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಅವನಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ಪಾಪಭಾವನೆ ಕೆರಳಿಸುತ್ತದೆ: "ಅತ್ತೆ, ದೇವರು ನಿನ್ನ ಅಣ್ಣನಿಗೆ ಎಂತಹ ಮಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ, ನನಗೆ ಎಂತಹ ತಂಗಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದ? ಅವನು ಕೊಟ್ಟದ್ದು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಿ ತೂಗುವ ಜೀವಗೊಂಬೆ; ಅದನ್ನು ಕಿಡಿಗೇಡಿ ಹುಡುಗರಂತೆ ಮುಗ್ಗಿ ತೆಗ್ಗಿ ಮುಸುರೆಯ ಸಿಂಬೆ ಮಾಡಿರುವೆವಲ್ಲವೆ?... ಅತ್ತೆ, ನಾವು ಕಿಡಿಗೇಡಿ, ನಾವು ಪಾಪಿ, ನಾವು ಕಟುಕರು..." (ಅಂಕ ೨). ಅವನ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಭಾವನೆ ಕೇವಲ ತನ್ನ ತಂಗಿಗಾಗಿ ಇರದೆ ಇಡಿಯ ಸ್ತ್ರೀಜಾತಿಯನ್ನೇ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಕೃಷ್ಣಾತಾಯೀ, ನನಗೆ ನನ್ನ ಮನೆಯ ದುಃಖವಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ತಂಗಿಯಂತೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ತಾಯಂದಿರು ಸನ್ನಿಪಾತ ಸೇರಿ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ಕುತ್ತಿಗೆ ಕೊಯ್ಯುತ್ತಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಚಾರದಿಂದ ದುಃಖ" (ಅಂಕ ೩). ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ರಾಮಣ್ಣ ಈ ಪಾಪದ ಹೊರೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮೇಲೆಯೆ ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವಿವೇಕವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಈ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆ, ದಾಯಿ ಕೃಷ್ಣಾತಾಯಿ (ವಾಸ್ತವವಲ್ಲಿ ಇವಳು ರಾಮಣ್ಣನ ಹೆಂಡತಿ)ಯೊಡನೆ ಹೊಂದಿದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೂ

ಅವನಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇದೂ ಸಾಲದೆಂಬಂತೆ ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳೇ ಆದ ವೆಂಕಾಚಾರಿಯಂಥ ತರುಣರು ಅವನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅವನ ಮುಖಂಡತ್ವವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಈ ಒತ್ತಡವನ್ನು ತಾಳಲಾರದ ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಅವನ ನ್ಯಾಯವಿಚಾರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಒಂದು ಆವೃತ್ತಿಯಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಾತಾಯಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾದಾಗ ರಾಮಣ್ಣ ಅವಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಕೃಷ್ಣತಾಯಿಯೇ ಈ ವಿವಾಹವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ: "ನನಗೆ ಗಂಡನಿಲ್ಲ... ನನಗೆ ಮಗು ಇಲ್ಲ... ನನಗೆ ಮನೆಯಿಲ್ಲ. ನಾನು ಎಲ್ಲ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿರುವೆ... ನಾನು ಕೃಷ್ಣಾತಾಯಿ ಅಲ್ಲ... ತಂದೆಗೆ ದುಃಖ ತಂದು, ಹುಟ್ಟಿದ ಮನೆ ಹಾಳು ಮಾಡುವ ರೂಢಿಯ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು ನಾನಲ್ಲ; ಹೊಕ್ಕ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಸಿಕೆ ಹೆದರಿಕೆ ಹಬ್ಬಿಸುವ ಹೆಂಡತಿ ನಾನಲ್ಲ. ನಾನು ಹೆಂಗುಸು... ಗಂಡಸರಿಗೆ ನಾನು ಹೆಂಗುಸು... ಬೆಳೆಯದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹಡೆಯುವ ತಾಯಿ ನಾನಲ್ಲ, ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಮಾತೆ ನಾನು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇಂದು, ಎಲ್ಲರಂತೆ ಈ ರಾಮಣ್ಣ ರಾಯರು ಈ ಹೆಂಗಸಿಗೆ ಸಹೋದರ, ಈ ಮಾತೆಗೆ ಮಗು... ಇದೇ, ಇದೇ ನನ್ನ ಹೊಸ ಸಂಸಾರ... ಇದೇ ಎಂದಿಗೂ ಹೆಂಗಸಿನ ಸಂಸಾರ. ಇದೇ ಇದೇ ನನ್ನ ಸುಖ... ಇದೇ ನನ್ನ ದುಃಖ" (೪ ಅ). ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಪ ವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮುಕ್ತಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪುನರ್ವಿಚಾರ ಅವರ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕ ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಪಾಪ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತಗಳ ಆಶಯ ಶೀನಣ್ಣನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅವನ ಮೇಲೆಯೂ ಪಾಪದ ಭಾರವಿದೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಕೊನೆಯ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಸೊಸೆಯನ್ನು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹಾಕಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಪಾಪದ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವೆಂದು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಅವಳಿಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಒದಗಿಸಿ ದಾಯಿಯ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ರಾಮಣ್ಣನ ನೈತಿಕತೆಯಾಗಲಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯಾಗಲಿ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವನ ಯಾತನೆ ಅಷ್ಟು ಆಳವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಒಂದು ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮಾತನ್ನು ಅವನೇ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಅಯ್ಯೋ—ಎಂತಹ ಗೋಳು ನನ್ನ ಹುಡುಗರದು? ದೇವರೆ, ಏನು ಈ ಧರ್ಮ ತೊಂದರೆ, ಅಯ್ಯೋ-ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ನಾನು ಸಂಸಾರಿಗನಾದೆನೆ?" (ಅಂಕ ೪ ಅ). ಈ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಂದರೆ ವಿರಸ ಹಾಗೂ ನೈತಿಕತೆಯ ಅಭಾವ. ಇಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ವೈವಾಹಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.. ತನ್ನ ತಾಯಿ-ತಂದೆಗಳ ಅಕ್ಷಮ್ಯ ಕೃತಿಯಿಂದಾಗಿ ರಾಮಣ್ಣನ ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮುರುಗಡೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಶೀನಣ್ಣನ ತಂಗಿ ಬಂಜೆಯೆಂದು ಅವಳ ಗಂಡ

ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾನೆ; ಅರವತ್ತು ವರ್ಷದ ಗೋಪಾಲಾಚಾರಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಬಾರಿ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ; ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಜೀವ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ; ರಾಮಣ್ಣನ ನ್ಯಾಯ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸುವ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನೂ ನಿರ್ದೋಷಿಯಲ್ಲ—ಅವನ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನ ಹೆಂಡತಿ ಹೆರಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ತ ಸುದ್ದಿ (ನಾಟಕದ ಒಂದು ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ) ಅವನು ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ಅವನನ್ನು ತಲಪುತ್ತದೆ; ತಂದೆ-ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವಿರಸದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ವೆಂಕಾಚಾರಿಯರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ವಾಗ್ಯುದ್ಧದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಯಾವ ಭಾಗದಿಂದಲೂ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ:

ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ : .....ವೆಂಕಾ, ನಿನಗೆ ಹೇಳುವೆ. ನೀನು ಯಾಕೆಂತೆಂದರೆ ನೀನು ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಕದಲಬೇಡ ನೋಡು.

ವೆಂಕಾಚಾರಿ : (ತಿರಸ್ಕಾರ ನಗೆಯಿಂದ) ಯಾರ ಮನೆ?

ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ: (ಹಟದಿಂದ) ನಮ್ಮ ಮನೆ, ಯಾಕೆಂತೆಂದರೆ, ನೀನು ಮನೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದರೂ ನನ್ನ ಹುಡುಗ, ನನ್ನ ಯಾಕೆಂತೆಂದರೆ ನಾನು ನಿನ್ನ ತಂದೆ.

ವೆಂಕಾಚಾರಿ : (ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ) ಓಹೋ! ....ಮನೆಯಂತೆ! ತಂದೆಯಂತೆ? ಯಾವ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಗೆಟ್ಟ ಮುಪ್ಪಿನ ಮುದುಕನು ಅದೇ ಬುದ್ಧಿ ಮೊಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ತಂದಿಟ್ಟ.

ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ: (ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ) ಎಂಥ ನೀಚ ನೀನು! ಯಾಕೆಂತೆಂದರೆ, ಹುಡುಗಿ ಅಂತೆ! ಅವಳು ನಿನಗೆ ತಾಯಿ ಈಗ!

ವೆಂಕಾಚಾರಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಬಲ್ಲ ನೈತಿಕತೆಯಾಗಲಿ, ತಂತ್ರವಾಗಲಿ ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅವನ ತೊದಲುವಿಕೆ, ಯಾಕೆಂತೆಂದರೆ ಮುಂತಾದ ಅನಾವಶ್ಯಕ ಶಬ್ದಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿಯಂಥ ವಿಧಾನಗಳು ಭಾಷೆಯ ಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಈ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಾಚಾರಿ ಗೆದಿಯದೇ ಹೋದರೂ ಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೋಲು ಕಟ್ಟಿಟ್ಟಿದ್ದು.

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೈತಿಕತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸುವ ಹೊಸ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಸಂಸಾರಿಗ** ಕೆಂಪದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಆದರೆ, ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳೂ ಇವೆ. ನಾಟಕದ

ಹಲವಾರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾ: ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭ) ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಡಂಬನೆ ಅತಿರೇಕದ್ದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಡಂಬನೆಯ ಗುರಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜ. ಇನ್ನೊಂದು ದೋಷ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ರಾಮಣ್ಣನ ಉದ್ದುದ್ದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಷಣದ ಕೃತ್ರಿಮತೆ, ರೆಟರಿಕ್‌ನ ಲಾಲಸೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ (ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಶೈಲಿಗಳಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಉದಾಹರಣೆ) ನಾಟಕದ ಸಹಜತೆಗೆ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿಯೇ ಭಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಸಹಜವೆನಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟಿವೆ. ಕೃಷ್ಣಾತಾಯಿಯ ಕನ್ನಡಕವೊಂದರಿಂದಲೇ ಅವಳ ನಿಜರೂಪ ರಾಮಣ್ಣನಿಂದ ಮರೆಯಾಗುವುದು ಅಸಂಭವವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನ ಹೆಂಡತಿಯೂ ಕೂಡ ಹೆರಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಯುವುದು ಎಳೆದು ತಂದ ಘಟನೆಯಂತಿದೆ. ಮುಕ್ತಾಯದ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಕೂಡ ಪ್ರಯೋಗದ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯನ್ನೇ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ, ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಬರೆದ **ಹರಿಜನ್ವಾರ**ದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದೋಷಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಒಗ್ಗದೇ ಇರುವುದು.

ಧಾರವಾಡದ ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿ ಸಂಘದವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೧, ೧೯೩೩ರಂದು ಶಾಂತೇಶ ವಾಚನಾಲಯದ ಸಹಾಯಾರ್ಥವಾಗಿ ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. "ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂತತಿ ಸಂಯಮನದ (birth control) ವಿಷಯವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬ ಮಾತು ಮೊದಲಿಗೇ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ನಾಟಕವು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿ, ಎಲ್ಲರೂ ತಲೆ ತುರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ದಿವಸಗಳವರೆಗೆ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಈ ಮಾತನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದವು" ಎಂದು ಕುಲಕರ್ಣಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸರು ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೬೬] ಕೇವಲ ಎರಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ನಾಟಕ ಕಂಡಿದೆ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೆ 'ಅರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೇವಲ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಎರಡು ಸಲ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ಸಲ ನಾಟಕ ಯಾರಿಗೂ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಕರಾರು ಬಂದಿತು; ಎರಡನೆಯ ಸಲ ನಾಡಹಬ್ಬದ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ —ನಾಟಕ ಯಾರಿಗೂ ಕೇಳಿಸಲಿಲ್ಲ." ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಿವರವಾದ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವುದು ಕೈಲಾಸಂರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಸುಮಾರು ನಲ್ವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಮಿತಸಂತಾನದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು **ಸೌಭಾಗ್ಯವತೀ ಭವ** ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮತ್ತೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡರು.

೨. ಹರಿಜನ್ವಾರ (೧೯೩೪)

ಹರಿಜನ್ವಾರ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಮೈಲುಗಲ್ಲು. ಖಚಿತವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸುವ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಬಲ್ಲ ರಚನೆ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ರಚನೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾಮಿಡಿಯದು. ಕಾಮಿಡಿಯೆಂದಾಕ್ಷಣ ಅದು ಕೇವಲ ನಗೆನಾಟಕವಾಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹರಿಜನ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ ಹಾಸ್ಯವಿದೆ, ಆದರೆ ಅದು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರವಾದದ್ದು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ನೈತಿಕ ಅವನತಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ— ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮುಖದಿಂದ ಬರುವ 'ಹರಿ-ಜನ್ವಾರ' ಎಂಬ ಕರೆ ಈ ಸಮಾಜದ ಸನಾತನ ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಹಲ, ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಇಂದು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. 'ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸಗಾಳಿ' (೧೯೨೦) ಹಾಗೂ 'ನನ್ನ ನಾ ಕಂಡಂತೆ' (೧೯೩೩)—ಇಂಥ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರೆ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ:

"ಹರಿಜನ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾಜವನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶ ನನ್ನದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಂದಾಳ್ತನಕ್ಕೆ ಆ ಸಮಾಜ ಒಂದು ಸಂಕೇತ ಮಾತ್ರ. ಈ ಮುಂದಾಳ್ತನಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿ ಎಲ್ಲವೂ ಇದ್ದವು."[೯೩]

" 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏನಿದೆ?' 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣ' (ಅದೂ ಮಾಧ್ವ) ಸಮಾಜದ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳ ಚಿತ್ರ ಎಂದು ಅನೇಕರ ನಂಬುಗೆ. ಆದರೆ ಆ ಕತೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ಲೋಪದೋಷ, ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆಯ ಉಪನ್ಯಾಸ— ಇವು ಯಾವವೂ ಇಲ್ಲ. ಚುನಾವಣೆಯ ರಾಜಕಾರಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದರ ಚಿತ್ರ, ಅಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಸಮಾಜದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ; ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಿಕ್ಕ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ?"

ಹರಿಜನ್ವಾರದ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಸಲ ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಯ ಪ್ರೆಸಿಡೆಂಟರಾಗಿ ಆರಿಸಿ ಬರಲು ದೊತ್ತರಾಯರು ನಡೆಸುವ ಆಟಾಟೋಪ ಮತ್ತು ಅವರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಈ ನಾಟಕದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ವಿ.ಸೀ., ಅವರು ಇದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದರು.[೯೪] ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಹಾಗೂ ಅಧಿಕಾರಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ ರಾಯರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ ವಿರೋಧಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ. ಅವರ ಆಚಾರ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರುದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಗಾಂಧೀಯುಗದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಪರ ಮುಖಂಡರೆನಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಹರಿಜನರನು ಅವರು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಪತಿಭಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು

ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕರು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಹೇಳಿದಂತೆ[೪೦] ಚಲನಶೀಲ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು positive ಅಂಶವೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಹರಿಜನರಂತೂ ಇರಲಿ, ಮುಸಲ್ಮಾನ ನಬೀಸಾಬನ ಜೊತೆಗೆ ಕುಳಿತು ಚಹಾ ಕುಡಿಯಲೂ ಅವರು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ಶಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ವಿರೋಧ ಬಂದಾಗ 'ಸಭೆಯ ಮಾತು ಸಭೆಯೊಳಗೆ, ಮನೆಯ ಮಾತು ಮನೆಯೊಳಗೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಪಾರಾಗಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹರಿಜನರನ್ನು ಗುಡಿಯೊಳಗೆ ಹೊಗಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅವರನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿದ ಹಾಗೆ ಎನ್ನುವ ಕುತರ್ಕವನ್ನೂ ಅವರು ಬೆಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಗಾಂಧಿವಾದದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಅವರ ಸನಾತನಧರ್ಮದ ಶ್ರದ್ಧೆಯು ಕೂಡ ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯಾಚಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದುದು. ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಮನೆಗೆಲಸಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಳೆಂದು (ರಾಯರ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಕೆಟ್ಟದೆ) ಸಕೇಶಿ ಯಮುನಾಳಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಮತ ಗಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಕಂಡುಬಂದಾಗ ಅವಳನ್ನು ಹೊರದೂಡುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ಸಿದ್ಧ. ರಾಯರ ಉಪಜೀವಿಗಳಾದ ಅಂತಪ್ಪ ಮತ್ತು ತಾತ್ಯಾಚಾರಿ ತಮ್ಮ ಯಜಮಾನರಷ್ಟೇ ನೀತಿ, ನಿಯಮ ರಹಿತರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ತಾತ್ಯಾಚಾರಿಯಲ್ಲಂತೂ ಘಟಿಂಗರ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ರಾಯರ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಹಕಾರಿಗಳ ಕುತಂತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ನಿಷ್ಫಲವಾಗಿ ನಾಟಕ ಅವರ ಕುಸಿತ (deflation)ದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕುಸಿತಕ್ಕೆ ರಾಯರ ಆದರ್ಶವನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಅವರ ಮಗ ಶ್ಯಾಮ ಮತ್ತು ಅವರ ದರ್ಪಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ಅಸಹಾಯಕಳಾದ ಹೆಂಡತಿ ವೇಣಕ್ಕ ಕಾರಣರಾಗುವುದು **ಹರಿಜನ್ವಾರ**ದ ಅದ್ಭುತ ವ್ಯಂಗ್ಯ.

ಈ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಾಯಕ—ಅವನೂ ರಾಯರಂತೆ ಕಾಮಿಕ್ ನಾಯಕನೇ—ಶ್ಯಾಮ. ಶ್ಯಾಮ-ಯಮುನೆಯರ 'ಪ್ರೇಮ ಕತೆ'ಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯನ್ನು (ಕಾಲಿದಾಸನ **ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ**ದಂಥ ನಾಟಕ ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದಾಗಿದೆ) ಅಣಕು (parody) ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಶ್ಯಾಮ ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನ ಅಣಕುರೂಪವಾದರೆ ಯಮುನಾ ನಾಯಕಿಯ ಅಣಕುರೂಪವಾಗುತ್ತಾಳೆ. ವಿದೂಷಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮನ ಗೆಳೆಯ ವಸಂತನಿದ್ದಾನೆ. ಅಗ್ನಿಮಿತ್ರ-ಮಾಲವಿಕೆಯರನ್ನು ವಿದೂಷಕ ಜೊತೆಗೂಡಿಸಿದುದರ ಅಣಕವೇ ವಸಂತ ಶ್ಯಾಮ - ಯಮುನೆಯನ್ನು ಮದುವೆಗೆ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವುದರಲ್ಲಿದೆ, ಧೀರೋದಾತ್ತ ನಾಯಕನ ಯಾವ ಗುಣಗಳೂ ಶ್ಯಾಮನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅವನೊಬ್ಬ ಮುಗ್ಧ ತರುಣ. ತಂದೆಯ ಪ್ರಗತಿಯ ಸೋಗು ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯ ತಂತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದೆ ತಾನೂ ಸಮಾಜೋದ್ಧಾರಕನಾಗಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಸೂಚಿಸುವ ಉಪಾಯವೆಂದರೆ ವಿಧವೆ ಯಮುನಾಳನ್ನು ವಿವಾಹವಾಗುವದು. ಶೃಂಗಾರದ ಆಭಾಸ

ಹಾಸ್ಯವೆಂದಾದರೆ (ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಹೇಳಿದಂತೆ) ಅದಕ್ಕೆ ಶ್ಯಾಮ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಶೃಂಗಾರದ ಗಂಧವಿಲ್ಲದ ಈತ ಶೃಂಗಾರದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆಡುವುದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, ಯಮುನೆಯ ಸ್ನೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಕಾತರಪಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: "ನನ್ನ ಹೆಸರು ಕೇಳಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಲಜ್ಜೆಯಿಂದ ಅವಳ ಕಪೋಲಗಳು ಕಮಲೋದಯದ ಕಮನೀಯ ಕಾಂತಿಯನ್ನು ತಾಳಿರಬಹುದು. ಕೋಮಲವಾದ ಅವಳ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಬಿರುಗಾಳಿಯು ಹೊಯ್ದಾಡುವಾಗ ಮಂದಮಾರುತನು ತುಂದಿಲನಾದಂತೆ ಅವಳು ದೀರ್ಘ ದೀರ್ಘವಾಗಿ ನಿಶ್ವಸಿಸಿರಬಹುದು. ಹೃದಯ ಜನಿತ-ಮದನ-ಮನೋಹರ-ಸುಮಶರ-ತತಿ-ಹತಿಗಳಿಂದ..." ಇದನ್ನು ಕೇಳಿ 'ನನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಮೇಲೆಯೇ ತೂರಬೇಡ' ಎಂದು ವಸಂತ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಿಲ್ಲ. (ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ವಸಂತನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಂಶಗಳಿಗೂ ಅವನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಚುರುಕಿನ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ವಿರೋಧವನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅವನದೂ ವಿರೋಧ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ). ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮನ ಕೊನೆಯ ಮಾತು, "ನೀವೇನು ಮಾಡಿದರೂ ನಾನು ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವೆ. ವಸಂತಾ, ಇದೇ ನನ್ನ ನಿಶ್ಚಯವಲ್ಲವೆ?" ಅವನ ದುರ್ಬಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಯಮುನೆ ಮುಗ್ಧಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ 'ಪ್ರೇಮ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಅವಳಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಶ್ಯಾಮನಂತೆ ವಸಂತನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲೂ ಅವಳು ಸಿದ್ಧ. ಯಮುನಾಳೊಡನೆ ಅವನ ಮದುವೆ ಅವನಿಗೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಕಾಮಿಕ್ ಹಣೆಯಬರಹ (nemesis).

ಹೀಗೆ, ಹರಿಜನ್ವಾರದ ಬಾಹ್ಯವಿನ್ಯಾಸ ದೊಡ್ಡರಾಯರು ಮ್ಯುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಯ ಇಲೆಕ್ಶನ್‌ದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲಲು ಹೂಡುವ ಯುಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ವೈಫಲ್ಯ ಇವುಗಳಿಂದ ನಿರ್ಧಾರಿತವಾಗುವುದನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹರಿಜನ್ವಾರವನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕವೆಂದೇ ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯುವಪೀಳಿಗೆಯ ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರಕಿಸಲು ಹರಿಜನೋದ್ಧಾರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಘೋಷಣೆ, ಸನಾತನಿಗಳನ್ನು ಸಂತೈಸಲು ಸಕೇಶಿಯ ಉಚ್ಚಾಟನೆ, ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಬೆಂಬಲ ದೊರಕಿಸಲು ನಬೀಸಾಬನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಆಶ್ವಾಸನೆ—ಇವೆಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯ ಹುಂಚಿಕೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಆದರೆ, ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ರಾಯರ ಸೋಲಿಗೆ ಕಾರಣರಾಗುವವರು ಹೊರಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲ, ಮನೆಯವರೇ ಎನ್ನುವುದು ರಾಯರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಇವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ರಾಯರು ಎಂದೂ ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೆ ತಾರದ ವೇಣಾಕ್ಕನ ಹೃದಯವಂತಿಕೆ. ಗಟಾರದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಹೊಲೆಯರ ಕೂಸನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿಯೇ ಮುಟ್ಟಿ ಎತ್ತುವ ವೇಣಾಕ್ಕನ ಕೃತಿ ಸನಾತನಿಗಳಿಗೆ ಆಘಾತವಿತ್ತಂತೆ ವಿಧರ್ಮೀಯರಿಗೂ ಆಘಾತವಾಗಿದೆ. ಮಂಗದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ

ಹರಿಜನೋದ್ಧಾರದ ಮಾತು ಕೃತಿಗಿಳಿಯುವುದು ಯಾರಿಗೂ ಬೇಕಾಗದ ಸಂಗತಿಯೆನ್ನುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ತೀರ ದುರ್ಬಲನೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ಮಗ ತಮ್ಮ ತೋರಿಕೆಯ ಕ್ರಾಂತಿವಾದವನ್ನು ನಿಜವೆಂದೇ ಗ್ರಹಿಸಿ ವಿಧವಾವಿವಾಹದ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗುವುದೂ ರಾಯರಿಗೆ ಆಘಾತವೇ. ಈ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತಿಸಂಘರ್ಷದ ಸ್ವರೂಪದ್ದಲ್ಲ. 'ಸಂಘರ್ಷ'ವಿದ್ದದ್ದೇ ಆದರೆ ಅದು ರಾಯರು ಹಾಗೂ ವೇಣಕ್ಕ-ಶ್ಯಾಮ ಇವರಲ್ಲಿ. ಇದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿಯೇ.

ನಾಟಕದ ಒಳವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಿರುವುದು ವೇಣಕ್ಕ ಹಾಗೂ ವಸಂತರಿಗೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇಬ್ಬರೂ ಶಕ್ತಿವಲಯಗಳಿಂದ ಹೊರಗಿದ್ದವರು. ವೇಣಕ್ಕನಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಧಿಕಾರವೂ ಇಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನಾದ ವಸಂತ ಒಬ್ಬ outsider. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಬಹಿಷ್ಕೃತ. ಇವರೀರ್ವರ ನಡುವಿರುವ ತಿಳುವಳಿಕೆ-ಸಹಕಾರಗಳು ಸಹಜವಾದವುಗಳು. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮಹತ್ವದ ಒಳನೋಟವಿದೆ. ಆದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ ಇವರೇ ಒಳವಿನ್ಯಾಸದ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿರುವುದು. ವೇಣಕ್ಕ ನಾಟಕದ ನೈತಿಕ ಕೇಂದ್ರವಾದರೆ, ವಸಂತ ಅದರ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕೇಂದ್ರ.

ಹರಿಜನ್ವಾರವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದವರೆಲ್ಲ ವೇಣಕ್ಕನ ಪಾತ್ರದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಪಾತ್ರ ವೇಣಕ್ಕ ಎಂದು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. (ಬೇಂದ್ರೆಯವರು 'ಸುಧಾರಣೆ' ಎಂದಿರದೆ 'ಕ್ರಾಂತಿ' ಎಂದಿರುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯಾಗಿರದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯಾಗಿತ್ತು.) "ವೇಣಕ್ಕನಂತೆ ಹೃದಯದ ಕಳಕಳಿಯಿರುವಲ್ಲಿಯೇ ದೇವರಿದ್ದಾನೆ, ಧರ್ಮವಿದೆ. ತಾತ್ಯಾಚಾರಿ, ವಸಂತ ಪ್ರಮುಖ ಡಾಂಭಿಕ ನಟರಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದ ಹೃದಯವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ" ಎಂದು ಅವರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೪೧] ವೇಣಕ್ಕನ ಹೃದಯವಂತಿಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮರುಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯ ನೀರಿನಂತಿದೆ. ಶ್ಯಾಮ, ವಸಂತರಂತಿರಲಿ, ಅನಾಥ ಯಮುನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡ ಅವಳಿಗೆ ನಿಜವಾದ ಕಳಕಳಿಯಿದೆ. ಯಮುನಾ ತಾನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾಕೆಯಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಾಗಲೂ ಅವಳ ನಡತೆ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಹುಚ್ಚು ಹುಡುಗಿ! ನಿನಗೆ ಯಾರೇನು ಅಂದರು ಈಗ! ಗಂಡಸರ ಮಾತೆಲ್ಲ ಮನಸಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡರೆ ಹೆಂಗಸರ ಬಾಳುವೆ ನಡೆದೀತು ಹೇಗೆ? ಉಹುಂ.... ಅಳಬೇಡ! ಯಾರು ಅವರು ನೀನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾಕೆ ಅಲ್ಲ ಅಂದವರು?" ಎಂದು ಅವಳು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವಳ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಬೇಂದ್ರೆ, ವಿ.ಸೀ. ಮೊದಲಾಗಿ ಎಲ್ಲರೂ ಯಮುನೆಯನ್ನು ಸಕೇಶಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿರುವಾಗ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರು ಮಾತ್ರ

ಅವಳನ್ನು 'ಹರಿಜನ ಕನ್ಯೆ'ಯೆಂದು ಯಾಕೆ ಕರೆದರೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಯಮುನಾ 'ಹರಿಜನ'ಳೂ ಅಲ್ಲ, 'ಕನ್ಯೆ'ಯೂ ಅಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಅನುಭವ ಅವಳನ್ನು ತಾನು 'ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾಕೆ'ಯಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಹಚ್ಚುತ್ತದೆ.

"ನಾನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾಕೆಯಲ್ಲ ರಾಯರೇ, ನನ್ನನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಬೇಡಿರಿ. ....ನನ್ನ ....ನನ್ನ .....ಅಯ್ಯೋ.... ಊರೊಳಗಿನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೆಲ್ಲ ನಾನು ರೂಪ ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡು ಇರಬೇಕೂಂತ ಹೇಳಿದರು... ಓಡಿ ಬಂದೆ... ರಾಯರೆ, ನಾನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾಕೆ ಅಲ್ಲ, ನನಗ ಶುದ್ಧ ಆಗೋದಿಲ್ಲ...." (ಅಶೋಕರ ಒಳನೋಟದ ಲಾಭ ಪಡೆದು ಯಮುನೆಯ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾಜ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವುದರ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.) ವೇಣಾಕ್ಕನ ಹೃದಯ ಎಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದು ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿಯೇ ತಿಳಿದುಬರುವುದು ಗಟಾರದಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದ ಕೂಸು ಹೊಲೆಯರದು ಎಂದು ಗೊತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ ಕೂಡ ಅವಳು ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿದಾಗ. ಇದೇ ನಿಜವಾದ ಕ್ರಾಂತಿ.

ಇದರ ಅರ್ಥ ವೇಣಾಕ್ಕನಲ್ಲಿ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ ಎಂದೇನಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸನಾತನಧರ್ಮದ ಆಚಾರಗಳನ್ನು ವಂಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಅವಳು (ಶ್ರೀರಂಗರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಮಹಾಸಾಧ್ವಿ') ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಪುರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಅಸಂಭವ. 'ನನ್ನ ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಏನೇ ಹೇಳಲಿ ಅವರ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೇಣಾಕ್ಕನ ಆದರ್ಶೀಕರಣವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ವೇಣಾಕ್ಕ ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿಲ್ಲ' ಎಂದು ಕಾರ್ನಾಡ್ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವಳ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಕಹಿ ಸೇರಿದುದನ್ನು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ ಅವರು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವೇಣಾಕ್ಕನನ್ನು ಕುರಿತ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮಾತೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "ವೇಣಾಕ್ಕನನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೀರಾಬಾಯಿಯಂತೆ ಮಹಾಸಾಧ್ವಿಯೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಲಿಲಾವಿಗಾಗಿ ಸರಕಿನ ಪೇಟೆ ಏರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಝೋಕಿನಲ್ಲಿರುವಂತಿದೆ. ಗೊರಟದಿಂದಲೇ ಹಣ್ಣು ಬರುವದಾದರೂ ಗೊರಟ, ಹಣ್ಣು ಎರಡೂ ಸಮಾನವೆನ್ನುವದು ಸಮರ್ಪಕವಲ್ಲ." ಹರಿಜನ್ವಾರದಲ್ಲಿ ವೇಣಾಕ್ಕನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ (ಸಮರ್ಥನೀಯವಾದ) ಕಟುತೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ವಸಂತನಿಗೆ ತನ್ನದೆನ್ನುವುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಮಾವ ತಾತ್ಯಾಚಾರಿ ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯಿಂದಲೂ ಅವನನ್ನು ದೂರಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಬುದ್ಧಿ (wit) ಒಂದೇ ಅವನ ಆಸ್ತಿ. ಅದನ್ನು ಅವನು ಆಕ್ರಮಣ, ರಕ್ಷಣೆಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಅವನು ಹೃದಯಹೀನನೆಂದೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅಂತಪ್ಪ ತಾತ್ಯಾಚಾರಿಯರೊಡನೆ ಅವನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಈ ಭಾಗ:

ತಾತ್ಯಾಚಾರಿ: *ಅಂತಪ್ಪ, ಕೇಳಿದೆ ಇಲ್ಲೊ?..... ಇಂಥಾವ ಅಳಿಯ ಅಂತ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳೋದಕ್ಕಿಂತ ಮಗಳು ವಿಧವಾ ಅಂತ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳೋದೇನು ಕೆಟ್ಟು?*

ವಸಂತ: *(ಕುತೂಹಲಿಯಂತೆ) ಮಠದ fashion ವಿಧವಾನೊ ಏನು ಯಮುನಾನ fashion ವಿಧವಾನೋ?*

ಅಂತಪ್ಪ: *(ಕೆರಳಿ) ಮುಚ್ಕೊ, ಉದ್ಧಟಾ, ನಿನ್ನ ಬಾಯಿಯನ್ನು (ತಾತ್ಯಾಚಾರಿ ಹಣೆ ಬಡೆದುಕೊಂಡು ಮುಖ ಮುಚ್ಚುವನು)*

ವಸಂತ: *ಸಿಟ್ಟು ಯಾಕೆ ಅಜ್ಜ? ನೀನೇ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ ಈ ಹೊತ್ತು? ವಿಧವೆಯರೊಳಗೆ ಗಂಗಾ-ಯಮುನಾ ಎರಡು fashion ಅಂತ?.... (ವಿಚಾರಿಸುವವನಂತೆ) ಆದರೂ–ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ –ಕಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ — ಗಂಗಾ fashion ಎ ಒಳಿತು ಅಂತ ಕಾಣತದ — ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಮೂಡಿಸುವ ಪವಿತ್ರ fashion. (ಎರಡನೆಯ ಎಳೆ)*

ತಾತ್ಯಾಚಾರಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸುವಾಗಲಂತೂ ವಸಂತನ wit ಕತ್ತಿಯ ಮೊನೆಯಂತೆ ಝಳಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನು ನಾಟಕಕಾರನಾದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರ projection ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಸಮಾಜವನ್ನು ನೋಡುವ ಅವನ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಶ್ರೀರಂಗರದಲ್ಲ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಹೊಣೆಗೇಡಿತನದ ಕಿಡಿಗೇಡಿತನವೂ ಇದೆ. ವಸಂತ-ಯಮುನೆಯರ ಮದುವೆಯ ವಿಚಾರ ಕೂಡ ಕಿಡಿಗೇಡಿತನದ್ದೇ. ಯಾಕೆಂದರೆ ವಸಂತನಲ್ಲಿ ಯಾವ ಧ್ಯೇಯಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಇದೇ ಅವನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ರಹಸ್ಯ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಅವನಷ್ಟು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಯಾರೂ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಹರಿ-ಜನ್ವಾರ'ವೆಂಬ ಘೋಷಣೆ ಅವನಿಂದಲೇ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದ ಆಧುನೀಕರಣದ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗಗಳಾದ ಜಾತೀಯತೆಯ ವಿರೋಧ ಹಾಗೂ ದಲಿತರ ಉದ್ಧಾರ ಇವೆರಡೂ ಅವನ ಘೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೂಚಿತವಾಗುವುದರಿಂದ ಅದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಘೋಷಣೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಾರ್ನಾಡರು ಈ ನಾಟಕದ ತಮ್ಮ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಿಂತ ನಾಟಕಕಾರನ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹರಿಜನ್ವಾರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ —ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖಂಡತ್ವದ— ಅವನತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಆದರೆ ಪಠ್ಯದ ಆಧಾರದಿಂದ ಅದು ನೇರವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜಯಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ರಾ.ನ. ಮಳಗಿಯವರು ವಸಂತನ ಘೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಠಕ್ಕತನದ ನಿದರ್ಶನವನ್ನೇ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ: "…..ಅಂತೂ ಯಾರಿಗೂ ಜನಿವಾರ ಬೇಡ. ತನಗೆ ಬಾಲವಿಲ್ಲದಂತಾಗಲು ಇತರ ನರಿಗಳ ಬಾಲವನ್ನು ಕುಯಿಸಿದ ನರಿಯ ಕಥೆಯು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ."[೨] ಆದರೆ, ಮಳಗಿಯವರು ವಸಂತನ ಘೋಷಣೆ ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ಮುಕ್ತಾಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ವಸಂತನ ಇತರ ಹೇಳಿಕೆಗಳಂತೆ ಇದೂ ಒಂದು ನಾಟಕೀಯ ಭಾಷಣ. ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ಮುಕ್ತಾಯ ರಾಯರ ಸೋಲು. ಈ ಸೋಲು ಸಮಾಜದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಭರವಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಕೂಡ ಪರಿಹಾರವಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲೇಬೇಕು ಎಂಬ ನಿಯಮವೂ ಇಲ್ಲ. ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ A Doll's House ದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪರಿಹಾರದ ಒಂದು ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಸೂಚನೆಯಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಪರಿಹಾರವಿಲ್ಲ.

"……ಈ ನಾಟಕವು ಒಂದು ರಂಗತಂತ್ರವನ್ನು ಮೊದಲ ಸಲ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಅದೆಂದರೆ ಒಂದು ಅಂಕವು ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯವಾಗಿರುವುದು" ಎಂದು ಈ ನಾಟಕದ ಎರಡನೆ ಮುದ್ರಣಕ್ಕಾಗಿ (೧೯೫೩) ಬರೆದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದರು. ಇದೇ ಮಾತನ್ನು **ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸದ** ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನವೀನ ತಂತ್ರದಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರವಹಣ (flow) ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

೩. *ಹೆಣ್ಣೊ? ಗಂಡೊ?* (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

೧೯೩೫ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ***ಹೆಣ್ಣೊ? ಗಂಡೋ?*** ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಪ್ರಕಟಿತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ನರಂಗರು ನೋಡಿರಲು ಸಾಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರ **ಶ್ರೀರಂಗದಲ್ಲಿ** ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗಿನ ವಿವರ ಬಂದಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಂಡಿತೊ ಇಲ್ಲವೊ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

"ಗಂಡೂ ಅಲ್ಲದೆ, ಹೆಣ್ಣೂ ಆಗದೆ, ಮೂರನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ, ಎರಡೂ ಅವಸ್ಥೆಗಳ ಹಾನಿಯನ್ನು ತುಂಬಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಕಲಂಕರೂಪವಾದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿಧವೆಯ ಕೊರಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದೆ" ಎಂದು ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ನರಂಗರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ವಿಷಯ ಗಂಭೀರವಾದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ವಿಡಂಬನೆಯದು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ನಾಟಕವು ನಗುವಿನಿಂದ ತುಂಬಿದೆ. ಆದರೆ ಅದೆಂತಹ ನಗುವು? ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಹೇಸಿತನವನ್ನ ಬಯಲಿಗೆಳೆದು ನಗುವುದು… ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಚುಚ್ಚುವ ನೋಟವಿದು." (ಪು. ೧೬೧-೧೬೨)

ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳೆಂದರೆ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕ ವೆಂಕಟರಾಯರು, ಅವರ ಇಬ್ಬರು ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ವಿಧವೆ ಕೃಷ್ಣಕ್ಕ ಹಾಗೂ ಮದುವೆಗೆ ಬೆಳೆದು ನಿಂತ ಕಾವೇರಿ, ಕೃಷ್ಣಾಚಾರಿ ಎಂಬ ವೈದಿಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮತ್ತು ರಮಾಕಾಂತನೆಂಬ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವೃತ್ತಿಯ ಯುವಕ.

ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ **ಒಂಬತ್ತು ಏಕಾಂಕಗಳು** ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯ 'ಸಂಕ್ರಮಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟರಾಯ, ಕೃಷ್ಣಕ್ಕ, ಕೃಷ್ಣಾಚಾರಿ ಹಾಗೂ ಕಾವೇರಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಾಸ್ಯದ ಕೆಲ ಮಾದರಿಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

೪. ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿ (೧೯೩೪)

ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು ೧೯೩೪ರಲ್ಲಾದರೂ ಅದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ೧೯೩೨ರ ಡಿಸೆಂಬರದಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಧಾರವಾಡದ ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಘದವರು ೧೯೩೩ರಲ್ಲಿ ಸಂಘದ ಪ್ರಾರಂಭೋತ್ಸವದ . ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆಡಿತೋರಿಸಿದರು.[೪೩] ಹಂಪಿಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಮಾರಕೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲುಕೋಟೆಯ ವಾಸುದೇವ ನಾಟ್ಯ ವಿನೋದಿನೀ ಸಭೆ ಹಾಗೂ ಧಾರವಾಡದ ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿಗಳು ಇಡಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಥಮತಃ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿನ ನಾಟಕ **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗವೇ** ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಇತಿಹಾಸ ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾದದ್ದು. **ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿಯ** ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳು. ತಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಐಹೊಳೆ ಶಿಲಾಶಾಸನಗಳಂಥ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ **ಹರ್ಷಚರಿತದಂಥ** ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಬಿ.ಎಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯನವರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು, "ನಾವು ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಪುಲಿಕೇಶಿ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನಷ್ಟೇ ಕೇಳಿದ್ದೆವು ಹೊರತು ನಮಗೆ ಅಂದಿನ ಅಂದರೆ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಸಮಾಜದ ಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪ್ರೊ. ಜಹಾಗೀರದಾರರು ಅಂದಿನ ಶಾಸನಗಳನ್ನು, ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ಯಾವುದು ನಮಗೆ ಹೊಳೆದಿರಲಿಲ್ಲವೊ ಅದನ್ನು ಮುಂದೆ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ."[೪೪] ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಮಾಧವಶರ್ಮ, ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ರೇವಕಬ್ಬೆ, ಮಗ ಜಯಶರ್ಮರಂಥ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಐತಿಹಾಸಿಕವಲ್ಲದ 'ಘಟನೆ'ಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಒಟ್ಟು ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿಯ ಹಲವು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಹೊಳೆಯುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯ ಧಾಟಿ ಇಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ (ಮಾಧವಶರ್ಮನ ಸಂಪ್ರದಾಯನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಅಂಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ) ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾದ ಮಾಧವಶರ್ಮ ಹಾಗೂ ರೇವಕಬ್ಬೆಯರನ್ನುಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ಉದಾತ್ತವಾಗಿವೆ. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಅವರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಅಂತರವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದು ಒಂದು ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಂಶ. ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಬಳಸುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಂಧ್ಯಾಟವಿಯ 'ವ್ಯಾಧ' ಹಳೆಗನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ! ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, ಈ ಮಾತು: "ಹಸಾದಂ ಜೀಯ. ಈ ನಾಡಿನೊಳ್ ನಾಂ ಬೇಡಂ. ಗೊರವಡಿಗಳ್ಗೆ ಬೇಕೆಂಬ ಮನ್ನಣೆಯಂ ಬಿನ್ನೈಸಿ ಬಿನ್ನಣೆಯಂ ಮನ್ನ...." (I:2) ಹಳೆಗನ್ನಡ ಕಾಡುಜನರ ಭಾಷೆಯೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಾಕೆ ಗ್ರಹಿಸಿದರೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಕೃತ್ರಿಮ ಸ್ವಗತಗಳ ಉಪಯೋಗ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದ ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಭಂಡಿಯ ಸ್ವಗತ. ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಹರ್ಷನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳ ವರ್ಣನೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ ಅವರು ಬಹುಶಃ ನೇರವಾಗಿ ಕಥನವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು ಅಥವಾ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮುಖಾಂತರ ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದುದು ಎನ್ನುವುದು.

ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿಯನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದವರೇ ಆದ ಸಂಸ, ಕಾರ್ನಾಡರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅದು ಸತ್ತ್ವಹೀನವೆನಿಸುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಅದು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಕ್ಕ ಮಟ್ಟಿಗಿನ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧಿಸಿದೆ. (ತಮ್ಮ ನಾಟಕ 'ಐತಿಹಾಸಿಕ'ವಲ್ಲ, 'ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ' ಎಂದು ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು). ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಿಕ್ರಮ ಹಾಗೂ ಹರ್ಷರ ಪಾತ್ರಗಳ [illegible]ಯನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ವಿಕ್ರಮನಿಗೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬರಬೇಕಾಗಿದ್ದ ರಾಜ್ಯವನ್ನು [illegible] ದೇಶಪ್ರೇಮಕ್ಕಾಗಿ, ರಾಜತಂತ್ರಕ್ಕಾಗಿ

ಭಂಗ ಬಂದಿಲ್ಲ: "ಭಗವನ್ನಾರಾಣಾಯಣನು ಮಂಗಳೇಶನಿಗೆ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಕೊಡಲಿ" ಎನ್ನುವುದೇ ಅವನ ಹಾರೈಕೆ. ಆದರೆ ಗೆಳೆಯ (ಮುಂದೆ ಮಂತ್ರಿ) ರವಿಕೀರ್ತಿ ಹಾಗೂ ರಾಣಿ ರೋಹಿಣಿ ಮಂಗಳೇಶನಿಂದ ತನ್ನ ತಂದೆ ಕೀರ್ತಿವರ್ಮನಿಗೆ ಅಪಚಾರವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಾಗ ಅವನ ಕ್ಷಾತ್ರ ಉರಿದೇಳುತ್ತದೆ. "ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿವರ್ಮರ ಕೀರ್ತಿ ಉಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಪೃಥ್ವಿವಲ್ಲಭರಾದ ಪೊಲಕೇಶಿ ಕುಲದಲ್ಲಿ ನಾನು ಹುಟ್ಟಿದವನಲ್ಲ" ಎಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮಂಗಳೇಶನನ್ನು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸಿ ರಾಜನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಉತ್ತರಾಪಥದ ವಿಜಯಯಾತ್ರೆ ಕೈಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮಾಧವಶರ್ಮ ತನ್ನ ಮಗನನ್ನು ಹರ್ಷನ ಬಂಧನದಿಂದ ಮುಕ್ತನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಹಾಗೂ ರೋಹಿಣಿಯಿಂದ ಅದರ ಬಲವಾದ ಸಮರ್ಥನೆ. ಪುಲಿಕೇಶಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಆ ಯುಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಂದಲೇ—ಕ್ಷಾತ್ರ ಧರ್ಮ, ಗೋಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಂರಕ್ಷಣೆ—ರೂಪಿತವಾದುದು ಎಂದು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿದೆ. ರವಿಕೀರ್ತಿಯ ರಾಜಭಕ್ತಿ, ರೋಹಿಣಿಯ ಪತಿಭಕ್ತಿ—ಇವೂ ಕೂಡ ಇಂಥ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ.

ಹರ್ಷನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅನುಕೂಲತೆಗಳಿದ್ದವು. **ಹರ್ಷಚರಿತ**ವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ದಾಖಲೆಗಳ ಸಹಾಯ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ತಂಗಿ ರಾಜ್ಯಶ್ರೀಯಲ್ಲಿ ಹರ್ಷನಿಗಿದ್ದ ಪ್ರೀತಿ ಹಾಗೂ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವೈರಾಗ್ಯ—ಇವು ಅವನ ಮುಖ್ಯ ಗುಣಗಳು. ವೀರನಾದರೂ ತಾನಾಗಿ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಅವನು ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರವಿಕೀರ್ತಿಯಷ್ಟೇ ಸ್ವಾಮಿಭಕ್ತ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾದ ಅವನ ಮಂತ್ರಿ ಭಂಡಿ ದಕ್ಷಿಣಾಪಥದಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಬೌದ್ಧಭಿಕ್ಷುಗಳ ಸ್ವಾಗತೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ಭಂಗ ತಂದರೆಂಬ ವರದಿಯನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನ ಕ್ಷಾತ್ರವನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪುಲಿಕೇಶಿ, ಹರ್ಷರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯರೆಂದೇ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ರಕ್ತದ ಹೊಳೆ ಹರಿದಾಗ ಅಶೋಕನಂತೆ ಪುಲಿಕೇಶಿಯೂ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಡುತ್ತಾನೆ; ಹೊಳೆಯಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿ ಪ್ರಾಣ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ: "ನೋಡಿದಿಯಾ, ರವಿಕೀರ್ತಿ.... ನೆತ್ತರ! ಮುಂಜಾವಿನ ನೀರಿನಿಂದ ಚೇತನಗೊಂಡಂತೆ ಬಿಸಿಬಿಸಿಯಾದ ನೆತ್ತರ! ಅದೋ! ನದಿಯಲ್ಲಿನ ಬಂಡೆಗಳಂತೆ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡ ದೇಹದಂಡಗಳು! ಗಿಡಗಂಟೆಗಳಂತೆ ಗುಂಪುಕಟ್ಟಿ ನಿಂತುಕೊಂಡ ರುಂಡಗಳು. ದೇವೀ, ನರ್ಮದೆ, ಜನರಿಗೆ ಜೀವನವನ್ನು ಕೊಡಲು ಹರಿಯುವ ನಿನ್ನ ನೀರನ್ನು ಜೀವವಿಲ್ಲದ ಜನರಿಂದ ಹರಿಯಿಸಿದ ಪಾಪಕ್ಕಾಗಿ—ಇದೋ! ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ" ಎಂದು ಮುಂದೆ ಧುಮುಕುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ರವಿಕೀರ್ತಿ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಪುಲಿಕೇಶಿಯನ್ನು ವೈದಿಕಧರ್ಮದ ಹಾಗೂ ಹರ್ಷನನ್ನು ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ರಕ್ಷಕರೆಂದು ತೋರಿಸಿದ್ದರೂ, ಈ ಎರಡೂ ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆಯೆ ಈ ನಾಟಕದ ಒತ್ತಿದೆ. ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾಲಿಸುವ

ಯುಗಧರ್ಮ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನೋಡಬೇಕು. "ನನಗೆ ನನ್ನ ಭೂಮಿಯಷ್ಟೇ ಸಾಕು" ಎಂದು ವಿಕ್ರಮ ಹಟತೊಟ್ಟರೆ ರಾಜ್ಯತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವ ಛಲ ಹರ್ಷನದು. ಹರ್ಷನಿಗಿದ್ದ 'ಪರಮೇಶ್ವರ' ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಮುರಿಯಲು ತಾನು ವಿಜಯಯಾತ್ರೆ ಕೈಕೊಂಡಿದ್ದಾಗಿ ಹೇಳುವ ವಿಕ್ರಮ ಕೊನೆಗೆ ರಾಜನೆಂದರೆ ಪರಮೇಶ್ವರ, ಪರಮೇಶ್ವರನೆಂದರೆ ಹೃದಯ, ಹೃದಯದ ವಿಜಯವೇ ವಿಜಯಯಾತ್ರೆ ಎನ್ನುವ (ಗಾಂಧಿಯುಗದ) ತತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಜ್ಯಶ್ರೀಯ ಆಶೀರ್ವಾದದೊಡನೆ ನಾಟಕದ ಮಂಗಳವಾಗುತ್ತದೆ.

ಘಟನೆಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧತೆ ಇದೆ. ಪುಲಿಕೇಶಿ 'ಪರಮೇಶ್ವರ'ನಾಗುವ ವರೆಗಿನ ಅವನ ಜೀವನದ ಘಟನೆಗಳಿಗಷ್ಟೇ ನಾಟಕ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ನರಸಿಂಹವರ್ಮನಿಂದ ಅವನ ಸೋಲು ಈ ಪರಿಧಿಗೆ ಹೊರತಾದುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಮಂಗಳೇಶನೊಡನೆ ನಡೆಯುವ ಯುದ್ಧದ ವಿವರಗಳು ಕೂಡ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಔಚಿತ್ಯ ಹರ್ಷನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ತೆರನಾದ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ರವಿಕೀರ್ತಿ- ಭಂಡಿ ಇವರ ನಡುವಿನ ಸಾಮ್ಯ, ರೋಹಿಣಿ-ರಾಜ್ಯಶ್ರೀ ಇವರ ನಡುವಿನ ವೈಷಮ್ಯ parallel and contrast ತಂತ್ರದ ಅಂಶಗಳು.

Adya Rangacarya ಎಂಬ ನನ್ನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೇ ಒಂದು ವಾಕ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕರು ಅದು ಕೂಡ patronising ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೪೫] ಈ ನಾಟಕವನ್ನು 'a work of considerable stylish interest' ಎಂದು ನಾನು ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದುಂಟು.[೪೬] ನನಗೆ ಈ ಮಾತು ಈಗಲೂ ನಿಜ ಎನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ, ತಮ್ಮ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಲಿಲ್ಲ. ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಿತಿಮೀರಿದ ಉದಾತ್ತೀಕರಣದಿಂದ ಸರಳವಾದ ಈ ನಾಟಕ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವಂತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಶಃ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಮಾರಕೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣರಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ "ಈ ನಾಟಕದ ದುರ್ಬಲತೆ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಎದ್ದು ಹೊಡೆಯುವಂತಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವ ಅಶೋಕರಷ್ಟು dismissive ಆಗಿ ನಾನು ಬರೆಯಲಾರೆ.

೫. ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು (೧೯೩೪)

ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬವೂ ಒಂದು. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮನುಸ್ಮೃತಿಯೂ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ರಕ್ಷಣೆ ಹಾಗೂ ಭದ್ರತೆಗಳಿಗಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದಲೂ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಡಿಲುಗೊಂಡಿದೆ. ಇಂಥ ಸಡಿಲವಾದ ಸಂದರ್ಭ **ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು** ನಾಟಕದ್ದು. ಪಾಣಿಪತ್ತಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾಳಗದ ನಂತರ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬಗಳ ಘರ್ಷಣೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ತಲೆದೋರಿದೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಉದ್ದೇಶ. ಇದರ ಸೂಚನೆಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಇವೆ.

ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರು ತಮ್ಮ ಧನಾರ್ಜನೆಯ ಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲಕ ಕೌಟುಂಬಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಧಾರವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಮನೆತನದ ಹಿರಿಯ ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯ ಪೆನ್ಶನ್‌ದಾರ; ಆರ್ಥಿಕದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದುರ್ಬಲ. ಅವನ ಹಿರಿಯ ಮಗ ರಂಗಣ್ಣಾ ವಕೀಲಿ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ಮಗ ವ್ಯಾಪಾರಿ. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾದಾಡುವುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಇವರ ಸಂಪಾದನೆ ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಪತಿ ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯನ ಕೊನೆಯ ಮಗ. ಇವನಿಗೆ ಉಚ್ಚ ಶಿಕ್ಷಣ ದೊರೆತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಶಿಕ್ಷಣ ಉದ್ಯೋಗ ದೊರಕಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನೂ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡದ ಮೂಲಕ ಆತ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ. 'ನಿರುದ್ಯೋಗಿ' ಎನ್ನುವುದೇ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಹೆಸರಾಗಿದೆ. (ನಿರುದ್ಯೋಗ ಹಾಗೂ ಅದರ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಹೊರಬರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವಸ್ತುವೂ ಆಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಿಸಬಹುದು.) ವರದಕ್ಷಿಣೆಯ ಆಸೆಯಿಂದಲೊ, ಸನಾತನಧರ್ಮದ ಪರಿಪಾಲನೆಗೆಂದೋ ಹಿರಿಯರು ಅವನ ಮದುವೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀಪತಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂಸಾರದ ಹೊರೆ ಯಾರಿಗೂ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯ ಇದನ್ನು ಹೊರಲಾರ, ಅವನ ಅಣ್ಣಂದಿರಿಗೆ ಹೊರಲು ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲ. ಇದರ ಪರಿಹಾರವೆಂದರೆ ಪಾಲಾಗುವುದು. ಈ ಪರಿಹಾರಕ್ಕೆ ಸ್ವಂತದ ಲಾಭಕ್ಕಾಗಿ ಮನೆಯ ಪುರೋಹಿತ ನಾರಣಾಚಾರಿಯ ಕುಹಕ ಸಮರ್ಥನೆ ಇದೆ. ಆಳು ಬಸನಿಂಗ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, "ಈ ಗದ್ದಲದಾಗ ನಾರಣಾಚಾರಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಾನ ನೋಡು—ಒಂದು ಪರಪಂಚದ ಸಾಮಾನು..." (ಅಂಕ-೨) ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯ, ನಾರಣಾಚಾರಿಯರಲ್ಲಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಯಜಮಾನ ಪುರೋಹಿತರ ಸಂಬಂಧದ ಅಣಕಿನಂತಿದೆ. ಸ್ವರ್ಗದ ಮಾತಿರಲಿ ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯನಿಗೆ ಮನಃಶಾಂತಿ ಕೂಡ ಇಲ್ಲ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜ ಈ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕೋಲಾಹಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಆದರೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ,

ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲ. ದೇವರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯನ ಮಾತುಗಳು ನಾಸ್ತಿಕರನ್ನು ಮೀರಿಸುತ್ತವೆ:

> *ನಾರಣಾಚಾರಿ: ಹೇಳದನ್ನ ರಾಯರ, ಶ್ರೀಹರಿಯ ಇಚ್ಛಾ ಎನಿದೆಯೋ ಅಂತ.*
>
> *ಪ್ರಲ್ಹಾದರಾಯ: (ಕೆರಳಿ) ಇನ್ನೇನು ಕಾಕಪಿಂಡ ಮಾಡಂತೀಯೋ ಏನು—ನಿನ್ನ ಶ್ರೀಹರಿಯ ಇಚ್ಛಾ ತಿಳಕೋಳಬೇಕಾದರ! ನಾಗ ಕೇಳದರ-ನಾ ಒಂದು ಕೇಳದರ ತಾ ಒಂದು ಹೇಳ್ತಾನ.*
>
> *(ಅಂಕ ೨)*

ಮಾತು ಮಾತಿಗೆ 'ಶ್ರೀ ಹರಿಯ ಇಚ್ಛಾ' ಎಂದು ಹೇಳುವ ನಾರಣಾಚಾರಿ ಪರಮಸ್ವಾರ್ಥಿ. ರಂಗಣ್ಣ-ವೆಂಕಣ್ಣರು ಯಾವ ಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಇಲ್ಲದ ಕ್ಷುದ್ರರು. ಹೆಣ ಹೊರುವುದನ್ನೂ ಧಂದೆಯನ್ನಾಗಿಸುವ ಕೃಷ್ಣಾಚಾರಿ ಮೊದಲಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಬ್ರುವರಂಥ ಹೃದಯಹೀನ ನೀಚರು ಯಾವ ಜಾತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಗಲಾರರು. ಗೀತಾ ಗೋವಿಂದಾಚಾರಿ ಮಾತಾಡಿದರೆ ಗೀತೆಯ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವಿರಲಿ, ಸರಿಯಾದ ಉಚ್ಚಾರ ಕೂಡ ಅವನಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. 'ಯದ್ಯದಾಚರತಿ ಶ್ರೇಷ್ಠಸ್ತತ್ತದೇವೇತರೋ ಜನಾ' ಎಂದರೆ ಗೋವಿಂದಾಚಾರಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ "ದೊಡ್ಡವರು ಎಷ್ಟು ಕೊಡತಾರ ಬಡವರೂ ಅಷ್ಟೇ ಕೊಡಬೇಕು" ಎಂದರ್ಥ. ಇದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣಸಮಾಜವೇ ಎಂದು ಕೇಳುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಸಮಾಜ ಭ್ರಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ಕಂಡು ಹೇಸಿದ ಶ್ರೀಪತಿ ಹೆಣ ಹೊರಲು ಬಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗೆ 'ಶವ ಬ್ರಾ-ಹ್ಮ-ಣ್ಯ-ದ್ದು, ಬರಿಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರದು ಯಾಕೆ?' ಎಂದು ಕೇಳುವುದು ಕ್ರೂರವೆನಿಸಿದರೂ ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವೇ ಆಗಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ವಿಕಟ ವಿಡಂಬನೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ.

ಶಿಕ್ಷಣ ಶ್ರೀಪತಿಗೆ ಉದ್ಯೋಗ ಒದಗಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. (ಶ್ರೀರಂಗರು ನೇರವಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತದ ಟೀಕೆಗೆ ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಆಳಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.) ಹೀಗೆಂದೇ ಅವನು ಈ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹೊರಗಿನವನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತನಗೆ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ಷಣವೂ ಆಗುತ್ತಿರುವ ನೋವು, ಅವಮಾನಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಅವನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಶಸ್ತ್ರ ಹಾಸ್ಯವು. ಅವನ ಪ್ರಥಮ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ: "ಸಂಜೆ ಯಾಳೇಕ ಸುಳ್ಳೇ ಬಿಗಾ ಅವಲಕ್ಕಿ ಯಾಕ ತಿನ್ನೋಣು" ಎಂದು ಬಸಸಂಗ ಅವನನ್ನು ತಡೆಯಹೋದಾಗ ಅವನು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿವು: "ತಿನಬೇಕಾಗಿದೆಯೊ.

ಬಸನಿಂಗಾ, ಅವಲಕ್ಕೀನೆ—ಅದೂ ಒಣ ಅವಲಕ್ಕೀನೆ ತಿನ್ನಬೇಕಾಗಿದೆ. ನನಗೂ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದಿದೆ—ಹಲ್ಲು ಕಟಿಯುವಂತಹಾ ಸಿಟ್ಟು ಬಂದಿದೆ.... ಅಣ್ಣಂದಿರ ಮೇಲೆ ಹಲ್ಲು ಕಟಿದೆನೇ ನನ್ನ ಹಲ್ಲೇ ಮುರಿದುಬಿಡ್ತಾರೆ... ಹಲ್ಲು ಕಟಿಯದೆ ಬಿಟ್ಟೆನೆ ಸಿಟ್ಟು ಶಾಂತ ಆಗೋದಿಲ್ಲ.... ಹೊಟ್ಟೆಗೂ ತಂಪು, ಸಿಟ್ಟಿಗೂ ಶಾಂತಿ ಈ ಅವಲಕ್ಕಿ." (ಅಂಕ ೧) ಅವನ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವನನ್ನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲರೂ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಮನೆತನದ ಪಾಲಾಗುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೀರೆ ಉಟ್ಟು, ಖಣದ ಶರ್ಟ್ ಧರಿಸಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶ್ರೀಪತಿಯ ಚಿತ್ರ ಈ ವಿಕಟಹಾಸ್ಯದ ಚರಮಸೀಮೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. 'ವೈದಿಕ ರಹಸ್ಯ'ವನ್ನು ಅವನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುವ ರೀತಿಯಂತೂ ಅದ್ಭುತವಾದುದು:

> *ಹಿರಿಯರ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ಹುಡುಗರು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸನಾತನ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರ ಧರ್ಮವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದವು; ಅವರ ದೇವರುಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇವರ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾದವು; ಅವರ ಜಾತಿಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡು, ನಾಲ್ಕು ಇದ್ದಲ್ಲಿ ನಾನೂರು ನಿರ್ಮಿಸಿದವು... (ಅಂಕ:೨)*

ಹೆಂಡತಿ ಕೂಡ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವಳು, ಅವಳನ್ನೂ ಪಾಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಬೇಕೆ ಎಂಬ ಅವನ ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನಂತೂ ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ತನ್ನನ್ನು ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀಪತಿ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಇಂದಿನ ಈ ಪ್ರಪಂಚ ಭಾರತದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾಣಿಪತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಲಾಳು ನಾನು... ನಡೆ ರಮಾ, ನಿನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ನಾನು, ನನ್ನ ಪಾಲಿಗೆ ನೀನು" ಎಂದು ಶ್ರೀಪತಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವನದ ಆಹ್ವಾನ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅಸಹಾಯನಾದರೂ ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲರೂ ಕ್ಷುದ್ರಸಂಸಾರದ ಹುದುಲಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡವರು. ಶ್ರೀಪತಿಗೆ ಆಸೆಯಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಅವನು ಮುಕ್ತ. ಹಾಗೆಂದೇ ಮನೆಯ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಮುಟ್ಟದೆ ಆತ ಹೊರಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ರಮಾ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಹಧರ್ಮಿಣಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ.

ಶ್ರೀಪತಿ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ಬೀಜಗಳಿವೆ. ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದನಂತರ ಶ್ರೀಪತಿ ಮತ್ತು ರಮಾ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪೀಡಿತರ ಸೇವೆಗೆ ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪ್ಲೇಗಿನ ಭಯಾನಕತೆಯನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸಿ ಅವರು ರೋಗಿಗಳ ಶುಶ್ರೂಷೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರ ಜೊತೆಗೆಯ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದ ಬಸನಿಂಗ-ನೀಲವ್ವರೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇವರೀರ್ವರ ಮನೋವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿದೆಯಾದರೂ (ನೀಲವ್ವನಿಗೆ ಶ್ರೀಪತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ, ರಮಾಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ. ಆದರೆ ವ್ಯವಹಾರಜ್ಞನಾದ ಬಸನಿಂಗನಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ದಾಟವಿದೆ)

ಅಬ್ರಾಹ್ಮಣರಾದ ಇವರೂ ಶ್ರೀಪತಿಯ ಬೆನ್ನು ತಟ್ಟುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಶ್ರೀಪತಿ ಹಾಗೂ ಬಸನಿಂಗ ದುಡಿಯಲು ಹೊರಡುವುದಂತೂ ಹೊಸ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸೂಚನೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

> *ಶ್ರೀಪತಿ: "ಕೈಯೊಳಗೆ ಕೊಡಲಿ, ಹೆಗಲ ಮೇಲೆ ಕಂಬಳಿ, ಸಮಾಜವೇ ಜಾತಿ, ದುಡಿಯುವುದೇ ನೀತಿ. (ಒಮ್ಮೆಲೆ ತಡೆದು) ಬಸನಿಂಗಾ ('ಬಂದೆನಿರಿ' ಎನ್ನುತ್ತ ಕೊಡಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಬಸನಿಂಗನು ಬರುವನು) ಎಲ್ಲಿಗೋ ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಹೋಗೋದು?*

> *ಬಸನಿಂಗ: (ಕೊಡಲಿಯನ್ನು ಹೆಗಲ ಮೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ) ಎಲ್ಲಿಗೋದ್ರಾನ್ರೀ? ಮನುಷ್ಯಾನ ಜಾತಿ ಒಂದೇ! (ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ಮೂಗು ಏರಿಸಿ ಬಲಬದಿಗೆ ಹೋಗುವನು.)*

ಭಾವನೆಯ ಆವೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಪತಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ('ಎಲ್ಲಿಗೋ ನಾವಿಬ್ಬರೂ ಹೋಗೋದು?') ಹಾಗೂ ಬಸನಿಂಗನ ವಾಸ್ತವ ದೃಷ್ಟಿ ಮಾಯವಾಗದೇ ಇರುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆದರ್ಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಹಿಸುವ ಎಚ್ಚರದ ದ್ಯೋತಕಗಳಾಗಿವೆ.

ಶ್ರೀಪತಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅವನ ಹಾಸ್ಯ ಗಡಕರಿಯವರ ನಾಟಕಗಳ ರೀತಿಯದು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗ, ದ್ವೇಷಗಳ ತಾಂಡವವೂ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ಹಿಂಜರಿಯುವ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಭಾವಾವೇಶದ ಹಲವಾರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಮಾಳ ಮರಣದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು ಹರಿಜನ್ವಾರಕ್ಕಿಂತ ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸದೊಡನೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮೀಪ್ಯ ಹೊಂದಿದೆ.

ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು. ೧೯೩೪ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿಗಳಿಂದ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕ ಹಲವಾರು ಬಾರಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಂಡಿದೆ. ೧೯೫೮ರಲ್ಲಿ ಉದಯ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕೆನರಾ ಯುನಿಯನ್ ಹಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ದಾಖಲಾದಂತಿಲ್ಲ.

೬. ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ (೧೯೩೭)

ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತಿನ ಶ್ರೀಪತಿಗೂ ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹದ ನರಸಿಂಹನಿಗೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಇಬ್ಬರೂ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಯುವಕರು. ಅವರ ಅವರು ದೊರಕಿಸಿದ ಶಿಕ್ಷಣ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾದದ್ದು. ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆಯುವ ಉದ್ಯೋಗ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡಲು ಕೂಡ ಅದು ಸಮರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಡನೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಸ್ವಾಭಿಮಾನ, ನಿರುದ್ಯೋಗದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ

ಪರಾವಲಂಬನ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ಥಕ ಬದುಕಿನ ಹಂಬಲ ಇವರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜಗಳಿಗೆ ಹೊರಗಿನವರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ಹೊರಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೂ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶ.

ಮನೆಯವರ ಮೂದಲಿಕೆ ಸಹಿಸಲಾರದೆ ನರಸಿಂಹ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಸರಸ್ವತಿಯೊಡನೆ ಗೃಹತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಸನಾತನಧರ್ಮ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಂಕೇತವಾದ ಗುಡಿಯೆದುರು ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭವಿದೆ. ಈ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ವರ್ಗ ಶ್ರಮಿಕರ, ನಿರ್ಗತಿಕ ವರ್ಗ. ಈ ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಒಕ್ಕಲಿಗ' ಹಾಗೂ 'ಭಿಕ್ಷುಕ'ರಿದ್ದಾರೆ. ಒಕ್ಕಲಿಗ ಹೆಂಡತಿಯ 'ಕೊಲೆ' ಮಾಡಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದರೆ ಭಿಕ್ಷುಕ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಈ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರ ವರ್ಗ. ಸಾಹುಕಾರಿಕೆಯಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತನಾದ ಕೃಷ್ಣರಾಯ (ಸರಸ್ವತಿಯ ತಂದೆ) ಹಾಗೂ ಅವನ ಉಪಜೀವಿ (ಉಪಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕಳವೂ ಸೇರಿದೆ) ಮದ್ದಾಚಾರಿ ಈ ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು. ಇವರು ಸಮಾಜದ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದಂತೆ ಸನಾತನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಷೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಲಿಗ, ಭಿಕ್ಷುಕರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯ, ಲವಲವಿಕೆಗಳಿರುವಂತೆ ಕೃಷ್ಣರಾಯ-ಮದ್ದಾಚಾರಿಯರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಜಾಡ್ಯದ ಜಡತೆ ಇದೆ. ಇದು ಅವರು ಪದೇ ಪದೇ ಉಪಯೋಗಿಸುವ 'ಹೌಂತೀರಿಲ್ಲೊ' ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಧರ್ಮಲಂಡನೆಂದೇ ಹೆಸರಾದ ನರಸಿಂಹನಿಗೂ ಗುಡಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸರಸ್ವತಿಗೆ ದೇವರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಗಂಡನಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗಲೆಂದು ಹರಕೆ ಹೊರಲು ಅವಳು ಗುಡಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳಿಗೆ ಜೊತೆಯೆಂದು ನರಸಿಂಹನೂ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿದ ನರಸಿಂಹನಿಗೆ ಒಕ್ಕಲಿಗ ಹಾಗೂ ಭಿಕ್ಷುಕರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ದಾರಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಕ್ಕಲಿಗನ ದುಡಿಮೆ ಹಾಗೂ ಭಿಕ್ಷುಕನ ಧೈರ್ಯ ಅವನಿಗೆ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಗೌರವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಸಮಾಜದ ಮೇಲ್ವರ್ಗಗಳೊಡನೆ ವ್ಯವಹರಿಸುವಾಗ ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳು ಅವನಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನರಸಿಂಹ ತನ್ನ ವರ್ಗವನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸಿ ಅವರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಒಕ್ಕಲಿಗನ ಜೊತೆಗೂಡಿ ನರಸಿಂಹ ಹಾಗೂ ಸರಸ್ವತಿ ರಾತ್ರಿ ಕಳೆಯಲು ದ್ಯಾಮವ್ವನ ಗಿಡದ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯುವುದು ಆಯ್ಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತುಂಬ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದದ್ದು. ಈ ತರಹದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಪ್ರಪಂಚ-ಪಾಣಿಪತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ.

ನಾಟಕದ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದ ಬಹುಭಾಗ ಕನಸಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ದಿನದ ಅಲೆದಾಟ ಹಾಗೂ ಭಾವನೆಗಳ ತಾಕಲಾಟಗಳಿಂದ ದಣಿದ ಮೂವರೂ ದ್ಯಾಮವ್ವನ ಗಿಡದ ಕೆಳಗೆ ನಿದ್ದೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. (ಈ ನಡುವೆ ನರಸಿಂಹನಿಗೆ ಸರಸ್ವತಿಯ ಕೊಲೆಯ ವಿಚಾರವೂ ಬಂದು ಹೋಗಿರುತ್ತದೆ.—ಇದೂ ಒಕ್ಕಲಿಗನ ಪ್ರಭಾವವೇ). ಮೂವರಿಗೂ ಒಂದೇ ಕನಸು ಬೀಳುತ್ತದೆ. (ಇದು ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿವರಣೆ). ಈ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳು ಬರುತ್ತವಾದರೂ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪದರ್ಶನ. ಕನಸಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಕಟ್ಟುಗಳು ಕಳಚಿ ಬಿದ್ದಾಗ ಎಲ್ಲರೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ತೂರೆದು ನಿಜಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. (ಈ ತಂತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ದಾಂಪತ್ಯದ ದೊಂಬೆ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.) ನರಸಿಂಹ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದನ್ನು ತಡೆದ ಒಕ್ಕಲಿಗ ಈಗ ತನ್ನ ವಿಚಾರ ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಾನೆ. ('ಕರೇವೇ ಹೇಳಬೇಕಂದ್ರ ಹೊಡಿದರ ಹೊಡೀವಲ್ಲನ್ಯಾಕ ಹೆಂಡತೀನ್ನ') ಗಂಡನೇ ತನ್ನ ದೇವರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಸರಸ್ವತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ('ನನ್ನನ್ನು ಗೋಳಿಗೆ ಈಡುಮಾಡಿದ ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಬಿಸಿಲಿನಲ್ಲಿ ಕುಣಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ'). ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಮಧ್ವಾಚಾರಿ ಧರ್ಮದ ಆಚರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುತ್ತಿಕ್ಕಿದ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹೊರಗೆಡವುತ್ತಾರೆ. ('ದೇವರು ಅನ್ನುವವರೆಲ್ಲ ಶುದ್ಧ ಹುಚ್ಚು ಮುಂಡೇಗಂಡರು'). ಈ ಅಂಕದ ತಿರುಳು ಯಮ-ನಚಿಕೇತರ ಸಂವಾದವನ್ನು ಹೋಲುವ ಯಮ-ನರಸಿಂಹರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಸಂವಾದ "ಶಾಂತಿಃ ಶಾಂತಿಃ ಶಾಂತಿಃ" ಎಂಬ ಶಾಂತಿಪಠನದೊಂದಿಗೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರಕುವಂತಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಈ ಸಂವಾದವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ:

ಯಮ: *(ನರಸಿಂಹನಿಗೆ) ಎಲಾ-ದರ್ಪೋದ್ಧತನಾಗಬೇಡ! ಯಮನಿಂದ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದಿರುವಿಯಾ? ನ್ಯಾಯದೇವತೆಯಾದ ಈ ಯಮನಿಂದ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ನಿನಗೆ ಯಾವ ಅಧಿಕಾರವಿದೆ? ಅಷ್ಟು ಯೋಗ್ಯತೆಯಾದರೂ ಇದೆಯೆ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ?*

ನರಸಿಂಹ : *(ನಕ್ಕು) ಅಷ್ಟು ಯೋಗ್ಯತೆಯಂತೆ! ಹುಚ್ಚ! ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇದೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ; ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ! ನೀನಿಲ್ಲದೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿಯಾಗಲಿ, ಹಾಗಿದ್ದು ಹಾಗೆ ಮಣ್ಣಾಗಿ ಯಾಗಲಿ ಇರುವ ಹೂಗಳು ನಿನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕರೆ, ನನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬಿಸಿ ಬಿಸಿರಕ್ತದ, ಹಸಿಹಸಿ ಹಂಬಲದ ಹೂಗಳು ಸಿಗುವುವು... ನೋಡಿರುವಿಯಾ? ಸತ್ತನಂತರ ಹುಟ್ಟುವ ವಸ್ತುಗಳು ನಿನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ನನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಾಗಿನಿಂದ ಸತ್ತ ವಸ್ತುಗಳಿವೆ.*

ಯಮ: ಆದರೂ ನಿಯತ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಿನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಾಯುವರೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬೇಡ.

ನರಸಿಂಹ: (ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ) ನಿಯತ ಕಾಲ! ಅದು ನಿನ್ನ ಹುಚ್ಚು ಕಲ್ಪನೆ, ನಿನ್ನ ಸರಳ ಮನಸಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ. ಈಗ ನನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸಾಯುವ ಕಾಲ ನಿಯತವಿಲ್ಲ, ಹುಟ್ಟುವ ಕಾಲ ನಿಯತವಿದೆ— ಮರೆಯಬೇಡ... ಬೇಕಾದಾಗ ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿ ನನ್ನ ಲೋಕದವರಿಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿದೆಯ ನಿನಗೆ?.... ಜಾತಿಯ ತತ್ತ್ವದಿಂದ ಜಾಣರನ್ನು ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವವು; ನೀತಿಯ ತತ್ತ್ವದಿಂದ ಸತ್ತ್ವವನ್ನು ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವೆವು; ರೀತಿಯ ತತ್ತ್ವದಿಂದ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವೆವು; ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಅಲ್ಲಿ ಸತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವರೆ? ಇಲ್ಲ—; ಹಾಗೆ ನಾವು ಸಾಯ ಹೊಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವದಿಂದ ಸಾಯ ಹೊಡೆದವರೂ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕು; ಹೀಗೆ -ಹೀಗೆ ನಾವು ಸಾಯಹೊಡೆಯುವುದು.... ಜಾಣರು ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷುಕರಾಗಿ ಉರುಳಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ; ಸತ್ತ್ವವು ಸಮಾಜದ ಸುಂಕದ ಕಟ್ಟೆಗೆ ಬಿಗಿದು ನರಳಾಡುತ್ತಿದೆ; ಹೆಂಗಸರು ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡುಂದಿರಾಗಿ ಮರುಳಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ... 'ನರಕ, ನರಕ, ನನ್ನ ನರಕ' ಎಂಬ ಅಹಂಕಾರ ನಿನಗೇಕೆ?

ಯಮ: ನಿನಗಾದರೂ ಇಷ್ಟೊಂದು ಅಹಂಕಾರ ಯಾಕೆ? ನನ್ನ ನರಕಕ್ಕಿಂತಲೂ ನಿನ್ನ ಲೋಕವು ಹೆಚ್ಚಿನ ನರಕ ಎಂದು ಜಂಬ ಕೊಚ್ಚಿದರೂ ನನ್ನಿಂದ ನೀನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದಿರುವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವೆಯಲ್ಲವೆ?

ನರಸಿಂಹ: ಅದು ನಿಜ, ಯಮಧರ್ಮರಾಜಾ; ಆದಕಾಗಿ ನಿನಗೆ ವಂದನೆ. ನಿನ್ನಿಂದ ನಾನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದಿರುವೆ, ಅಮೃತತತ್ತ್ವದ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದಿರುವೆ. ಸತ್ತು ನಿನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂದವರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ತುಂಬಿ ಪುನರ್ಜನ್ಮವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿರುವೆ ನೀನು, ಅದನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಬಂದಿರುವೆ. ಗೊತ್ತು ನನಗೆ, ಪಾಪಿಗಳಿಗೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತು–

ಯಮ: (ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ) ಆದರೆ ಪಾಪಿಗಳು ನನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲೆಂದು ಎಷ್ಟು ಸಲ ನಿನಗೆ ಹೇಳಲಿ? ಹುಚ್ಚಾ, ಹುಚ್ಚಾ, ನನ್ನಿಂದ ನೀನು ಕಲಿಯತಕ್ಕ ವಿಷಯಗಳು ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಇವೆ... ಮೊದಲು

ಪಾಪಿಗಳಿಗೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಡು. ಹುಟ್ಟಿ ಬದುಕಲಾರದವ ಪಾಪಿ. ಅವನಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಜನ್ಮ ಕೊಡುವಷ್ಟು ಮೂರ್ಖ ನಾನಲ್ಲ.

ನರಸಿಂಹ : (ನಮ್ರನಂತೆ) ಯಮಧರ್ಮ ರಾಜಾ, ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಕೊಡುವ ವಿದ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಕಲಿಸಿದ ಎಂದರೆ ನೀನು ಕಲಿಸಿದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುವೆ. ಹೇಳು ಮೃತ್ಯುದೇವತೆಯೆ, ಸತ್ತವರಲ್ಲಿ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಂಬುವ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡು.

ಯಮ: ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತುಂಬುವವ ನಾನಲ್ಲ, ಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೊಡುವವನು ನಾನು.

ನರಸಿಂಹ: ಹಾಗಾದರೆ? ಸತ್ತವರಿಗೆ ಜೀವಶಕ್ತಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರುವುದು?

ಯಮ: (ನಕ್ಕು) ಎಲ್ಲಿಂದ ಬರುವುದು! ಬರುವುದೆಲ್ಲಿಂದ? ಅದು ಯಾವಾಗಲೂ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದು, ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಇರುವುದು.

ನರಸಿಂಹ: ಹಾಗಾದರೆ— ? ಸಾಯುವುದೆಂದರೇನು?

ಯಮ: ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು.

ನರಸಿಂಹ: ಪುನರ್ಜನ್ಮವೆಂದರೇನು?.... ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆ?

ಯಮ: ಅಲ್ಲ—ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು.

ನರಸಿಂಹ: ತಿ-ಳಿ-ದು-ಕೊಂ-ಡ-ರೆ-? ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತೆ ಬರುವುದು ಹೇಗೆ?

ಯಮ: (ಹಿರಿಯತನದಿಂದ) ಎಂತಹ ಸರಳನು ನೀನು! ಸ್ವರೂಪ ಒಂದೇ ಇದೆ, ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡರೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆ... ಅದುವೆ ಮರಣ... ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ ನಿನ್ನ ಲೋಕದ ಇತಿಹಾಸ... ನೋಡಿದೆಯಲ್ಲವೆ ಇದೇ ಈಗ ಮುವ್ವರನ್ನು ಯೋಗ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಇಲ್ಲಿಂದ ಕಳುಹಿಸಿಕೊಟ್ಟುದನ್ನು? ಒಂದೇ ಒಂದಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದಾಗಿ ತಿಳಿದವರು ಅವರು... ತಾನು ಇಂತಹ ಹೆಸರಿನವ, ತಾನು ಇಂತಹ ಜಾತಿಯವ, ತಾನು ಇಂತಹ ಯೋಗ್ಯತೆಯವ, ತಾನು ಸಿರಿವಂತ, ತಾನು ಬಡವ, ತಾನು ಗಂಡಸು, ತಾನು

ಪೆಂಗರು, ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ತಪ್ಪು ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂರ್ಖರಿಗೆ ಸ್ವರ್ಗವೇ ಗತಿ!.... ಅಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಇಂದ್ರಪದ ಇದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಚಂದ್ರಪದ ಎಂಬ ಭೇದಬುದ್ಧಿ ಇದೆ.... ಆದರೆ ನನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಆ ವೈಷಮ್ಯದ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲ.. ಮಾಂಸದ ಮುದ್ದೆ, ಎಲಬಿನ ಎದೆ, ರಕ್ತವಿಲ್ಲದ ಪಿಂಡ ಇದೇ ನಿಜವಾದ ಒಂದೇ ಒಂದು ಸ್ವರೂಪ... ಆ ತತ್ತ್ವ ನಿನಗೆ ಹೊಳೆದಿದೆ ಎಂದೆ ನಿನ್ನಿಂದ ಅವರ ಪರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಿಸಿದೆ; ನಿನಗೆ ನರಕದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ—

ನರಸಿಂಹ: ಆದಾಯಿತು, ಮೃತ್ಯುದೇವಾ; ಆದರೆ ಸತ್ತು ನಿನ್ನಲ್ಲಿ ಬಂದವರು ಮತ್ತೆ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಬರುವರಲ್ಲ?.... ಅವರನ್ನು ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ನಿನ್ನ ಯುಕ್ತಿ ಯಾವುದು?

ಯಮ: ಅದು ನನ್ನ ಯುಕ್ತಿಯಲ್ಲ, ಅವರದೆ ಶಕ್ತಿ.

ನರಸಿಂಹ: (ಆತುರತೆಯಿಂದ) ಯುಕ್ತಿಯೆ ಇರಲಿ, ಶಕ್ತಿಯೆ ಇರಲಿ—ಅದನ್ನು ಮೊದಲು ನನಗೆ ಹೇಳಿಕೊಡುವೆಯಾ? ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಲಕ್ಷಾವಧಿ ಜನರು ಸತ್ತಿದ್ದಾರೆ, ಅವರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಜೀವಕಳೆ ತುಂಬಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಯಮ: ಕಳುಹಿಸು ಅವರನ್ನು ನನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ, ತುಂಬುವೆ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು.

ನರಸಿಂಹ: (ನಿರಾಶೆಯ ದನಿಯಲ್ಲಿ) ಯಮಧರ್ಮರಾಜಾ, ಜೀವವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೆ ಸತ್ತವರು ಅವರು, ಜೀವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅಲ್ಲ ಎಂದು ನಿನಗೆ ಹೇಳಲಿಲ್ಲವೆ? ನಿನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅವರನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವುದು ಹೇಗೆ?

ಯಮ: (ಸಂಶಯದಿಂದ) ಜೀವವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅವರನ್ನು ನಾನು ಮೊದಲು ನೋಡಬೇಕಾಗುವುದು.

ನರಸಿಂಹ: ಅದೇಕೆ ಧರ್ಮರಾಜಾ?

ಯಮ: ಯಾಕೆಂದರೆ—ಸತ್ತವರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ತುಂಬಬೇಕಾದರೆ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಬೇಕಾಗುವುವು.

ನರಸಿಂಹ: (ತಿಳಿಯದೆ) ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು?

ಯಮ: ಅಹುದು— ಕೆಲ ಸಂಗತಿಗಳು... ಅವರಿಗೆ ಸ್ವರೂಪ ಜ್ಞಾನವಾಗುವ ಪ್ರಸಂಗವಿರಬೇಕು... ಸತ್ತು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಬರುವಾಗ ಎಲ್ಲರೂ ತಂತಮ್ಮ

ಭಿನ್ನ ಬಾಹ್ಯ ದೇಹ-ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬರುವರು, ಆಗ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಸ್ವರೂಪದವರಾಗುವರು. ಹಾಗಿದಮೆ ನಿನ್ನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಸತ್ತವರಿಗೆ?

ನರಸಿಂಹ: (ಯೋಚಿಸುತ್ತ) ಇದೆ-ಇಲ್ಲ; ಕೆಲವರು ಶ್ರೀಮಂತರಿದ್ದಾರೆ, ಕೆಲವರು ಬಡವರು, ಕೆಲವರು-ತರುಣರು, ಕೆ-ಲ-ವ-ರು ಹೆಂ-ಗಸರು, ಕೆಲವರು ಸ್ಪೃಶ್ಯರು, ಕೆಲವರು ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರು, ಕೆಲವರ್-

ಯಮ: (ನಡುವೆಯೆ) ಸಾಕು! ಸಾಕು! ..... ಈ ಬಾಹ್ಯ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪವೆಲ್ಲ ಅಳಿಯುವ ಹೊರತು, ಒಳಗೆ-ಮನಸ್ಸೊಳಗೆ ಒಂದೇ ಸ್ವರೂಪದ ಅರಿವು ಬೆಳೆಯುವ ಹೊರತು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇವಕ್ಕಿಂತ ಮಹತ್ವದ ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಗತಿ ಅವಶ್ಯವಿದೆ.

ನರಸಿಂಹ: (ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ) ಇವಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮಹತ್ವವಾದುದೆ?

ಯಮ: ಇವಕ್ಕಿಂತಲೂ ಯಾಕೆ—ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಮಹತ್ವವಾದುದು.

ನರಸಿಂಹ: (ಮಾತನಾಡುವ ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲದೆ) ಅ-ದಾ-ವು-ದು, ಯಮದೇವಾ?

ಯಮ: ಆಶೆ.

ನರಸಿಂಹ: (ಚಕಿತನಾದವನಂತೆ) ಆಶೆ?

ಯಮ: (ಹಿಂದಿನ ದನಿಯಲ್ಲಿ) ಆಶೆ, ಆ-ಕಾಂ-ಕ್ಷೆ; ಬದುಕಬೇಕೆಂಬ ಆಶೆ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ.

ನರಸಿಂಹ: (ದಿಙ್ಮೂಢನಂತೆ) ಅಮರಸಂಭವ, ನನಗೆ ಈ ಗೂಢ ತಿಳಿಯದು.

ಯಮ: (ನಕ್ಕು) ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ಮೊದಲು ನಿನಗೆ ಕೇಳಲಿಲ್ಲವೆ? ನನ್ನಿಂದ ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಯೋಗ್ಯತೆ ನಿನ್ನಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಲಿಲ್ಲವೆ? ನೀನು ಹೇಳುವ ಆ ಜೀವಬಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸತ್ತವರನ್ನು ನಾನು ಮೊದಲು ನೋಡಲೇಬೇಕು ಎನಲಿಲ್ಲವೆ?.... ಆಗಲಿ; ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆಶೆ ನಿನ್ನಲ್ಲಿದೆ—ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಳುವೆ—ಅಂತಹದೊಂದು ಜೀವಿಯನ್ನು ನನ್ನ ಕಡೆ ಕಳುಹಿಸು, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿ ನಿನಗೆ ತಿಳಿಸುವೆ.

ನರಸಿಂಹ: ಆಗಬಹುದು, ಮೃತ್ಯುಮೂರ್ತಿಯೆ, ಆಗಬಹುದು; ಅಂತಹದು ಒಂದು ಏಕೆ—ನೂರಾರು-ಸಾವಿರಾರು ಜೀವಿಗಳನ್ನು

ಕಳುಹಿಸಿಕೊಡುವೆ (ಎಂದು ಹೊರಡಲು ಉದ್ಯುಕ್ತನಾಗಿ ಕೂಡಲೆ ಚಕಿತನಾಗಿ) ಇದೇನು ನನ್ನ ಕಾಲುಗಳೆ ಏಳಲೊಲ್ಲವು! ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನೆ ಇಡಲಾರೆ?

ಯಮ: *(ನಗೆಯಿಂದ) ಆ ಗೂಢವೂ ನಿನಗೆ ತಿಳಿಯದೆ ಹೋಯಿತೆ? ಈಗ ನೀನು ನನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವೆ—ಇನ್ನು ಮತ್ತೆ ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಇಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ನಿನಗೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಬೇಕು- ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನೀನು ಇಲ್ಲಿಂದ ಕದಲಲಾರೆ!*

ನರಸಿಂಹ: *(ಬೆಪ್ಪಾಗಿ) ಏನು-? ನನಗೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮವೆ?..... ನನಗೆ—ಹಾಗಾದರೆ-ನನ್ನಲ್ಲಿ (ಹಿಮ್ಮರಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ) ಆದರಗುರುವ, ನನ್ನಲ್ಲಿಯ ಜೀವಕಳೆಯನ್ನು ತುಂಬಿ ನನಗೆ ಆ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವೆಯಾ?*

ಯಮ: *ಎಲ್ಲ ಸ್ವರೂಪವೂ ಒಂದೇ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಇದೆಯೆ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ?*

ನರಸಿಂಹ: *(ಸಂಶಯದಿಂದ) ಹಾಗೆಂದರೆ?*

ಯಮ: *ಆಶೆ-ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಇದೆಯೆ ನಿನ್ನಲ್ಲಿ? (ನರಸಿಂಹನು ದಿಙ್ಮೂಢನಂತೆ ನಿಲ್ಲಲು) ಹಾಗಾದರೆ ನಿನಗೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮವನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಹೇಗೆ ಶಕ್ಯವಾಗುವುದು?*

ನರಸಿಂಹ: *(ತನಗೆಯೆ ತಿಳಿಯದವನಂತೆ) ಎಲ್ಲ ಸ್ವರೂಪವು ಒಂದೇ ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.*

ಯಮ: *ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನೆ ನನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಕೊಡುವೆಯಾ?*

ನರಸಿಂಹ: *ಆಗಬಹುದು.*

ಯಮ: *(ನಕ್ಕು) ಮೋಸಹೋದೆ ನೀನು, ಬಾಲಕಾ, ಮೋಸ ಹೋದೆ... ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಎಂಬ ಅರಿವು ನಿನಗಿರುವಾಗ ಎಲ್ಲ ಸ್ವರೂಪವೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ನಿನ್ನ ಭಾವನೆ ಆಗುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ?*

ನರಸಿಂಹ: *(ತಪ್ಪು ಸಿಕ್ಕ ಹುಡುಗನಂತೆ) ನೀನು ಹಾಗೆಯೆ ಕೇಳಿದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ನಾನೂ ಹಾಗೆಯೆ ಹೇಳಿದೆ.*

ಯಮ: *ಆಗಲಿ.... ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವೆಯಾದರೆ ನಿನ್ನ ಆಶೆ ಹೋದಂತಾಗುವುದು, ತಿಳಿಯಿತೆ? ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗಾಗಿ, ಅವಳ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿಯಬೇಕು ಎಂದು ನಿನ್ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ...... ಅವಳನ್ನ ನನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿದೆ ಎಂದರೆ ನಿನ್ನ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯೆ ಇಲ್ಲದಂತಾಯಿತು?*

ನರಸಿಂಹ: *ಹೌದು, ಯಮಧರ್ಮ—*

ಯಮ: *(ಗಂಭೀರವಾಗಿ) ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಿನಗೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮ ದೊರಕುವುದು ಹೇಗೆ? ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯೆ ಇಲ್ಲದ ಮೇಲೆ ಪುನರ್ಜನ್ಮವಿಲ್ಲ. ಪುನರ್ಜನ್ಮವಿಲ್ಲದ ಮೇಲೆ ನೀನು ಭೂಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲ, ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಳುಹಿಸುವ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲ, ನನ್ನಿಂದ ನಿನಗೆ ಅಮರವಿದ್ಯೆ ದೊರೆಯುವ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲ. ಶಾಂತಿಃ ಶಾಂತಿಃ ಶಾಂತಿಃ*

(ಅಂಕ ೨)

ಕನಸಿನಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದಾಗ ನರಸಿಂಹ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಜೀವನದ ದಿಕ್ಕು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಹೊಸ ಮನ್ವಂತರವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಿಂದ ಅವನು ಒಕ್ಕಲಿಗ ಭಿಕ್ಷುಕರನ್ನು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ, ಆದೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ರಂಗಭಾರತದ ಮುನ್ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ನಾಟಕದ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ ಕೃಷ್ಣರಾಯ, ಮದ್ವಾಚಾರಿಯರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ನೇರವಾದ ದಾಳಿಯಿಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಂಕದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದು ಮದ್ವಾಚಾರಿಯ ಮನೆಯೆದುರು. ಅವನ ಮಗ ಹಾಗೂ ನರಸಿಂಹನ ಗೆಳೆಯ ವಾಮನನಿಗೆ ನೌಕರಿ ದೊರೆತ ಉತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭ. ವಾಮನ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳೊಡನೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿದೆ. ನಿಜವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರದ್ಧೆ ಎನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನೊಬ್ಬ ಲಘುಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಅವನ ಸುಖದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಸರಸ್ವತಿಯನ್ನು ಕೂಡ ಅವನು ಕಾಮುಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ.

ಒಕ್ಕಲಿಗ ಹಾಗೂ ಭಿಕ್ಷುಕರಿಗೂ ಮನೆಯ ಒಳಗೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ನರಸಿಂಹನ ಹಟ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತಿನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನರಸಿಂಹನ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯ ಅಂಶಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡರೂ ಪ್ಲೇಗಿನಲ್ಲಿ ಸಾಯುತ್ತಿದ್ದ ಜನರಿಗೆ ಶುಶ್ರೂಷೆ

ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀಪತಿ ನೈಜತೆ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ನರಸಿಂಹನ ಕ್ರಿಯೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಒಕ್ಕಲಿಗ, ಭಿಕ್ಷುಕರಿಗೆ ಮದ್ದಾಚಾರಿಯಂಥ ಕರ್ಮಠ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ದೊರಕಬೇಕೆನ್ನುವ ಅವನ ಆಗ್ರಹ ಹರಿಜನರಿಗೆ ಗುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ದೊರಕಿಸುವ ಆಗ್ರಹದ ಪ್ರಕಾರದ್ದು. (ಮದ್ದಾಚಾರಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಲಿಗ-ಭಿಕ್ಷುಕರು ಹೊಲೆಯರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ.) ಅದರಲ್ಲಿ ಸಾಕೇಂತಿಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹನಿಗೆ ಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೇ ಭಾಷೆಯೂ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅವನ 'ಎಂಜಲು' ಸೂಕ್ತವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ನರಸಿಂಹ: *(ಕೈಯಿಂದ ಎಲೆಗಳನ್ನು ಸವರುತ್ತ) ಎಂಜಲು! ಎಂಜಲು! ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗೆ ಹಿಡಿಯಲಾರದ, ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ತಡೆಯಲಾರದ ಹಾಗೆಯೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ ಎಂಜಲು! ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ತಿಂದು ಉಳಿದ, ಉಗುಳಿದ ಎಂಜಲು! ನನ್ನ-ನಿನ್ನ ಜನ್ಮಕುಂಡಲಿಯಂತಿದ್ದ ಎಂಜಲು! (ಗೆರೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತ) ನೋಡಿದೆಯಾ ಇದನ್ನ? ನಾನೂ ನೀನೂ ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ತಿಂದು ಉಗುಳಿದ ವಿಚಾರಗಳ ಮುದ್ದೆ!... ಎಂಜಲು! ಎಂಜಲು! ಅಂದರೆ ನನ್ನ-ನಿನ್ನಂತಹರ ಕೆಲಸ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ತುಳಿದು ತುಳಿದು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಹೊಲಸು!... ಎಂಜಲು! ಎಂಜಲು! ನಮ್ಮ-ನಿಮ್ಮಂತಹವರ ಜೀವನ- ಸಾರಸರ್ವಸ್ವವಾದ ಎಂಜಲು! ನಮ್ಮ ಸಂಸಾರದ ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಕೆಡಿಸಲು ನಮ್ಮ ಮನೆ-ಮಗ್ಗಲಿನಲ್ಲಿ ತಿಪ್ಪೆಗೂಡಿಸುವ ಎಂಜಲು! ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರು ತಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆ ಬಿರಿಯುವಂತೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ತಿಂದು ತೇಗಿ ಬೀದಿಗೆ ಬಿಸಾಡಿದ ಅನ್ನದ ವಿರಸ ಇದು, ನಮ್ಮಂತಹರ ಜೀವನದ ಅಮೃತರಸ ಇದು!..... ನೋಡಿದೆಯಾ ಇದನ್ನ! ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೋಡು; ನನಗೂ ಇದಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೆ ಏನು, ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೋಡು!..... ಹೇಳು, ಚೆನ್ನಾಗಿ ನೋಡಿ ಹೇಳು... ನಾನೂ ನೀನೂ ಒಂದೇ... ನಾವು ಇದೂ ಒಂದೇ... ಎಂಜಲು! ನಾವು ಎಂಜಲು! ತಾರುಣ್ಯದ ಗದ್ದೆಯಿಂದ ಸೆಳೆದು, ಧರ್ಮದ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ತೊಳೆದು, ಜಾತಿಯ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಬೇಯಿಸಿ, ಜಠರಾಗ್ನಿಯ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ತೋಯಿಸಿ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಲೆಸಿ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಬೀದಿಯ ಬಯಲು-ಮಣ್ಣೊಳಗೆ ಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಎಂಜಲು-ಎಂಜಲು ನಾವು! (ಎಚ್ಚೆತ್ತವನಂತೆ ತಟ್ಟನೆ ಅತ್ತಿತ್ತ*

ನೋಡಿ ವಾಮನನಿದ್ದುದನ್ನು ಕಂಡು) ಮರತ, ಮರತ — ಇದು ಏನೆಂದು ಕೇಳಿದೆಯಲ್ಲವೆ? ಸತ್ಯನಾರಾಯಣನ ಪ್ರಸಾದ ಇದು!

ಈ ರಟರಿಕ್ಕಿನ ಮೂಲ-ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಿನೇಸಾನ್ಸ್ ಹ್ಯೂಮನಿಜಂದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಹಾಗೂ ಅದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ಬಂದುದು ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ.

ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹದ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೂ ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತಿನ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೂ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಎರಡೂ ನಾಯಕರ ಹೊಸ ನಿರ್ಧಾರದಲ್ಲಿ ಅವು ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಇಂದು ನನಗೆ ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಮಿತ್ರರೊಡನೆ ಭಾವಕ್ಕೆ ಭಾವ ಕೂಡಿ ದುಡಿಯುವ ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಇಂಥವರೊಡನೆ ನಮ್ಮವರೊಡನೆ ಸಾಹಸ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ—ವಿಸ್ತಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು. ಇಂದು ಜಾತಿ ಭೇದವಿಲ್ಲ.

ಜಾತೀಯತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಷ್ಟು ಉಗ್ರವಾದ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಹೊಂದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳುಂಟು.

ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾನ ಪ್ರಭಾವ ಶ್ರೀರಂಗರ ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹದಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟು ಅವರ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಲಾರದು. ಶಾನ **Man and Superman** (ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೆ ನೋಡಿದ್ದರು.) ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಂತ್ರ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮಾತ್ರ ಪೂರ್ತಿ ಕನ್ನಡದ್ದಾಗಿದೆ. 'ನರ-ಸಿಂಹ' ಎಂಬ ಪದವೇ Supermanದ ಭಾರತೀಕರಣದಂತಿದೆ. **Man and Superman**ದ ಟ್ಯಾನರ್‌ನಿಗೂ ನರಸಿಂಹನಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆಗಳುಂಟು. ಇಬ್ಬರೂ ಮೂರ್ತಿಭಂಜಕರು. ಶಾನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಳವರ್ಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಲು ಸ್ಟ್ರೇಕರ್ ಇದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಲಿಗನಿದ್ದಾನೆ. ಕನಸಿನ ತಂತ್ರ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದುದು. ನರಕದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಕೂಡ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ವಿ.ಸೀ.ಯವರೂ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ.[೪೮]

ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೩೫ರಂದು ಧಾರವಾಡದ ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿಗಳಿಂದ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಡೆಯಿತು. ೧೯೩೬ರಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥಾಪನೋತ್ಸವದ ನಿಧಿಗಾಗಿ ಇವರೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು.

೨. ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ (೧೯೩೯)

ಹರಿಜನ್ವಾರ ಮತ್ತು **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**ಗಳ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ. ದೊಡ್ಡರಾಯರ ಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ 'ಮುದುಕ'ನಿದ್ದಾನೆ. ಅನುಭವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವೇಣಕ್ಕ ಹಾಗೂ 'ಅವ್ವ'ರಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ಶ್ಯಾಮ ಹಾಗೂ ಪುಟ್ಟು ಇಬ್ಬರೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಯುವಕರೆ. ವಸಂತನೇ ಇಲ್ಲಿ ವೆಂಕಪ್ಪನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ರಾಯರ ಆಪ್ತಸಚಿವ ತಾತ್ಯಾಚಾರಿಯ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಯನ್ನು 'ಮುದುಕ'ನ ನರ್ಮಸಚಿವ ಧರೆಪ್ಪನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಸಾಮ್ಯಗಳಂತೆ ಅಂತರವೂ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. **ಹರಿಜನ್ವಾರ**ದ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದದ್ದು. ದೊಡ್ಡರಾಯರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ಇಲೆಕ್ಶನ್‌ದ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಮುಖಂಡತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆ—ಇವು **ಹರಿಜನ್ವಾರ**ಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**ದ ಚೌಕಟ್ಟು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೌಟುಂಬಿಕವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುವು ಮುದುಕ-ಅವ್ವ ಹಾಗೂ ಮುದುಕ-ಪುಟ್ಟು ಸಂಬಂಧಗಳು ಹಾಗೂ ಮುದುಕನ ವೈರಾಗ್ಯದ ಸೋಗು ಹಾಗೂ ಲಂಪಟ ಆಚರಣೆಗಳ ನಡುವಿನ ವಿರೋಧಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಮುದುಕನ ಆತ್ಮವಂಚನೆ ಒಂದು ವರ್ಗದ ಆತ್ಮವಂಚನೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಅವನ ವಿರಸದಾಂಪತ್ಯಕ್ಕೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕತೆಯಿದೆ. ಪುಟ್ಟು-ವೆಂಕಪ್ಪರ ಹುಡುಗಾಟಿಕೆಗೆ ನಿರುದ್ಯೋಗದ, ಆರ್ಥಿಕ ಪರಾವಲಂಬನದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**ದ ಮುದುಕನಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ರಾಯರ ದರ್ಪವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಎರಡನೆಯ ಹೆಂಡತಿ 'ಅವ್ವ'ನ ತಿರಸ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ವೇಣಕ್ಕನ ಮೂಕ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜೋರಿದೆ. ಶ್ಯಾಮನಂತೆ ಪುಟ್ಟೂ ಪೂಳ್ಳು ಆದರ್ಶವಾದಿಯಲ್ಲ. ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ವಿಧವೆಗೆ (?) ಪ್ರೇಮಪತ್ರ ಬರೆದರೂ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವ ವಿಚಾರ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಪ್ಪನ ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಮೇಲ್ ಸಫಲವಾದುದರ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ವೆಂಕಪ್ಪ ಈ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಆಸಕ್ತನೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಧರೆಪ್ಪ ಧೂರ್ತನಾದರೂ ತಾತ್ಯಾಚಾರಿಯಷ್ಟು ಲಫಂಗನಲ್ಲ.

ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ಕ್ರಿಯೆಯೆಲ್ಲ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾದ ಜನಿವಾರ ಹಾಗೂ ನಿತ್ಯಕರ್ಮವಾದ ತ್ರಿಕಾಲ ಸಂಧ್ಯೆಯ ಸುತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸನಾತನ ಧರ್ಮದ ಮೌಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಕರ್ಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಾಯ್ಮಾತಿನ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣವೃತ್ತಿಗೆ ಹೊಂದದ ಸಾಹುಕಾರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಲಂಪಟತನಗಳಲ್ಲಿ 'ಮುದುಕ' ಆಸಕ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಮೂರು ಹೊತ್ತು ಆಹ್ನಿಕ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರೆ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಯಾವುದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು, ಅದು ಹಣದ ವ್ಯವಹಾರವಿರಲಿ ಅಥವಾ ಲೈಂಗಿಕ ವ್ಯವಹಾರವಿರಲಿ, ಮಾಡಲು ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರನೆಂದು 'ಮುದುಕ'ನ ಭಾವನೆಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾತಃ, ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಹಾಗೂ ಸಾಯಂ

ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿರುವ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ನಡೆಸುವ ವ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಹಾಗೂ ಅದಕ್ಕೆ ಒದಗುವ 'ವಿಘ್ನ'ಗಳು—ಸಾಲಗಾರರು, ಮುಂಜಾಸಾನಿಯ ಆಗಮನದ ಸುದ್ದಿ ತಂದ ಧರೆಪ್ಪ ಇತ್ಯಾದಿ—ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಘ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು 'ಮುದುಕ'ನಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ಅಭಾವ ಹಾಗೂ ಅಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವುಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅವು ಅವನಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ 'ವಿಘ್ನ'ಗಳೇ. ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆಗಳಂಥ ನಿತ್ಯಕರ್ಮಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಶುದ್ಧಗೊಳಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ತಿಮಿತತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈದರೆ ಈ ಉದ್ದೇಶದ ಅರಿವೇ ಮುದುಕನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿ ಬಂದ ಈ ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ ಧೈರ್ಯಗಳೂ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ "ನೀ ಮಾತ್ರ ಸಂಧ್ಯಾನ ಮಾಡಬೇಡ" ಎಂದು ಮಗನಿಗೆ ಹೇಳುವ 'ಅವ್ವ' ಅವನನ್ನು ಇಂಥ ಆತ್ಮವಂಚಕತನದಿಂದ, ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಯಾವ ಮಾರ್ಗದಿಂದಲಾದರೂ ಜನಿವಾರವೊಂದನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಊಟಕ್ಕೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವೆಂಕಪ್ಪನಿಗೆ ಊಟದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ (ಅಂದರೆ ಪರೀಕ್ಷೆಯ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ) ಜನಿವಾರ ಧರಿಸುವ ಪುಟ್ಟೂ ಇವರಿಗೆ ಸನಾತನಧರ್ಮದ ಆಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬುಗೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಬಾಹ್ಯ ಸಂಕೇತವಾದ ಜನಿವಾರಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಅದ್ಭುತ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಪುಟ್ಟೂ-ವೆಂಕಪ್ಪ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಿಯೆಯ—ಪೋಸ್ಟ್‌ಮನ್, ದಾಸಯ್ಯ ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ಜನಿವಾರದ ಅಥವಾ ಅದನ್ನು ಹೋಲುವ ವಸ್ತುವಿನ ಸಂಪಾದನೆಯ ಲಘುತ್ವವೇ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ವ್ಯಂಗ್ಯಭಾಷ್ಯವಾಗಿದೆ.

ತಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಡೆಸುತ್ತ ಬಂದ ರೋಗಗ್ರಸ್ತ ಹಾಗೂ ಗಾಯಗೊಂಡ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದ ಮೀಮಾಂಸೆ **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದಲ್ಲಿ** ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾನು ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೋಟಕ್ಕಿಂತ ಹಿನ್ನೋಟವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ."[೪೯] ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತುವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಹೊಸ ಅವಸ್ಥೆಯೊಂದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಧಿಕಾಲ ನಾಟಕಕಾರರ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ಮುದುಕ'ನ ಮೂಲಕ ಸಂಕೇತಿತವಾದ ಸನಾತನ ಸಮಾಜ ತನ್ನ ಸತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಟೊಳ್ಳಾಗಿದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ತನ್ನ ಬಾಹ್ಯರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದಷ್ಟು ಕ್ಷೀಣವಾಗಿದೆ. ಮಂಜಾಸಾನಿಯನ್ನು ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಮೊಸ್ಸಿಲ ಎಡವಿ ಕಾಲುಮುರಿದುಕೊಂಡು ಕುಸಿಯುವ ಮುದುಕನ ಚಿತ್ರದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಅವನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯ ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿದೆ.

ಇದು ಭೂತ, ವರ್ತಮಾನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಭವಿಷ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಕೂಡ ಆಶಾದಾಯಕವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಚಿಂತಾಜನಕವಾಗಿದೆ. 'ಮುದುಕ'ನ ಮಗ ಪುಟ್ಟು ಹಾಗೂ ಅವನ ಗೆಳೆಯ ವೆಂಕಪ್ಪ ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಾದರೆ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ ನಿರಾಸೆ ಕಟ್ಟಿಟ್ಟದ್ದು. ಪುಟ್ಟುವಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅಬ್ಸರ್ಡ್ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನಂತೆ ಅವನು 'ಮುದುಕ'ನನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿ ವಿನೋದಪಡುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಸಂತೋಷಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನೊಬ್ಬ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಣೆಗೇಡಿಯಾದ ತರುಣ. ವೆಂಕಪ್ಪನ ಪಾತ್ರವೂ ಇದೇ ಅಚ್ಚಿನದು. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಶಿಕ್ಷಣ ಹೊಂದಿದವರು, ಬುದ್ಧಿವಂತರು, ಉಪಾಯಗಾರರು. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ ಹಂಬಲವಾಗಲಿ ಧೈರ್ಯವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಇವರು ಹೊಸ ಸಮಾಜದ ಹರಿಕಾರರಾದಾರೆಂದು ಊಹಿಸುವುದೇ ಕಷ್ಟ.

ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಗೌರವವಿತ್ತು. The Cherry Orchardದಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಧಿಕಾಲದ ಮೇಲೆಯೇ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಚೆಕಾಫ್ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಹೊಸತರ ಸತ್ವ, ಹಳೆಯದರ ಸೌಂದರ್ಯ ಎರಡೂ ಅವನಿಗೆ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳವುಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹಳೆಯದು, ಹೊಸತು ಎರಡೂ ನಿಃಸತ್ವವೆಂಬಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವುಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕ ತಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ'ವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆನಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿಗಳು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ೮ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೩೯ರಂದು ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದರು. ವಿಲಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತಿನಷ್ಟೇ ಜನಪ್ರಿಯವಾದುದು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೮. ಜರಾಸಂಧಿ (೧೯೪೮)

ಜರಾಸಂಧಿಯ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೊಡುವ ಸೂಚನೆಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

> *ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕತೆ ಇಲ್ಲ, ಆದರೂ ಚರಿತ್ರೆ ಇದೆ. ಘಟನೆಗಳಿಲ್ಲ—ಆದರೂ ಕೊನೆ ಇದೆ. ಮಾತಿನ ಹೊರತಾಗಿ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಓದುವಾಗ ತೋರಿದರೂ ನೋಡುವಾಗ ಏನೋ ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾಸವಾಗುವುದಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಾಗಿ ಈ ರೀತಿ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳಿಕೆಯನ್ನು ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಪ್ಪಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ೬೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲ, ಬ್ರಿಟಿಷರ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ತರಬೇತಾದ*

> *ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ೩೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲವನ್ನು ದಾಟಿ, ಬ್ರಿಟಿಷರನ್ನು ದೇಶಾಭಿಮಾನದಿಂದ ಎದುರಿಸುವ ಕಳೆದ ೨೦ ವರ್ಷಗಳ ಈಚಿನ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಪಾಂಡಪ್ಪ, ಬಿಂದೂರಾಯ, ಮಂದಾಕಿನೀ ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಮೂರು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಾತಾವರಣದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಿಕ್ಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಾದರೂ ಕಂಡುಬರಬಹುದಾದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮಾನವನ ಪ್ರತೀಕಗಳು.*

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ ಒಂದೇ ಮನೆತನದ ಮೂರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು—ತಂದೆ, ಮಗ, ಮೊಮ್ಮಗಳು—ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೆಂದೇ ಕಲ್ಪಿತರಾಗಿವೆಯೆನ್ನುವುದು ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಇತಿಹಾಸ ಸುಮಾರು ೧೮೮೦ರಿಂದ ೧೯೪೪ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ಪಾಂಡಪ್ಪ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಬದುಕನ್ನು ಬಾಳಿ ಈಗ ಪೆನ್ಶನರ್‌ನಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಆದರವೇನಿಲ್ಲ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಅವರಿಂದ ತಾನೇನೂ ಕಲಿಯಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಅವನಿಗೆ ಅಭಿಮಾನವಿದೆ. ("ನಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅವರಿಂದ ಕಲಿಯೋದು ಏನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ನೋಡು.") ಅವನ ಮಗ ಬಿಂದೂರಾಯ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದ ಹುಸಿಬಿಸಿ product. ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿ ತಂದೆಯ ಆದಾಯದ ಮೇಲೆಯೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೂ ತಾನೊಬ್ಬ ಮೇಧಾವಿ ಎಂದೇ ಅವನ ಭ್ರಮೆ. ಅವನ ಹವ್ಯಾಸ ಕಾದಂಬರಿ ಬರೆಯುವುದು. ಜಗತ್ತಿನ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಇಲ್ಲದ, ಒಂದು ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಯವನ್ನೂ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸದೆ ಮಾತನಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಈ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಬರಹಗಾರ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಅಶಿಕ್ಷಿತ ಚೆನ್ನನಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ನಾಟ್ಯಸಭೆಯವರ ಜರಾಸಂಧಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಂದೂರಾಯನ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದ ಟಿ.ಎಂ. ದೇಶಪಾಂಡೆ "ಬಿಂದೂರಾಯ ಕಾಲ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಪಡೆದ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾಗುತ್ತಾನೆ... (ಆತ) ಹಳೆ-ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಘರ್ಷದ ಸಂಧಿಕಾಲದ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ತಾವು ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ರೀತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೫೦]

ಪಾಂಡಪ್ಪ-ಬಿಂದೂರಾಯರ ಸಂಬಂಧ ಹರಿಜನ್ವಾರ, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ತಂದೆ-ಮಗ ಸಂಬಂಧದ ಇನ್ನೊಂದು ಆವೃತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಮೊಮ್ಮಗಳು ಮಂದಾಕಿನೀ ಬಿ.ಎ. ಆದವಳು. ದೇಶಸೇವೆ ಅವಳಿಗೆ ವೃತ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಒಂದು ವಿಲಾಸ (Luxury). ಹೀಗೆ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ, ವ್ಯಂಗ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಸಾಧನೆಗಳಿಗಿಂತ ಅದರ ವಿಪರ್ಯಾಸಗಳನ್ನೇ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೇ ಹೋದಾಗ ನಾಟಕದ ಸರಿಯಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕತೆ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ನೆಪಕ್ಕೊಂದು ಕತೆ ಇದೆ. ಅದು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ-ಮಂದಾಕಿನಿಯರ ಪ್ರೇಮದ ಕತೆ. ಆದರೆ ಇದು ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವಲ್ಲ. ತಲೆಮಾರುಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ (ಯಾಕೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಸೇರಿದರೂ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಅಥವಾ ಖಾಸಗೀ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ) ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು, ಅವುಗಳ ತಾಕಲಾಟವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ಈ ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಗೊಂದಲವಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೂ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಭವಿಷ್ಯದ ಮೇಲಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗುರುತಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಮೊಮ್ಮಗಳ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಉತ್ಸಾಹ-ಅನುಭವಗಳ 'ಜರಾಸಂಧಿ' ಅನಿವಾರ್ಯ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಪಾಂಡಪ್ಪನಲ್ಲಿದೆ. ("ನನ್ನ ಜರಾ, ನಿನ್ನ ಜೀವನ: ಇವುಗಳ ಸಂಧಿ ಮಾಡು, ದೇಶ ಸೇವಾ ಮಾಡು".) ಹೀಗಾಗಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನೊಡನೆ ಅವಳ ಮದುವೆಯನ್ನು ಅವನು ವಿರೋಧಿಸಲಾರ. ಆದರೆ ಮಂದಾಕಿನಿ ಮನೆಬಿಟ್ಟು ಹೋದರೆ (ಮನೆ ಅವಳು ಕಟ್ಟಿದ ಮನೆ) ತನ್ನ ಮನೆಯ ಇತಿಹಾಸವೇ ಮುಗಿದಂತೆ ಎನ್ನುವ ಹೆದರಿಕೆಯೂ ಅವನಲ್ಲಿದೆ ("ಮಂದೂ ಹೋದರ ಮನೆ ಹೋಯಿತು, ಮನೆತನ ಮುಗಿಯಿತು"). ಬಿಂದೂರಾಯ ತಾನೊಬ್ಬ ಸೋಶಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಲೇಖಕ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆತ್ಮಕೇಂದ್ರಿತ. ಮಂದಾಕಿನಿಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಉಳಿದವರಲ್ಲಾಗಲಿ ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಆಸ್ಥೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಮಂದಾಕಿನಿಗೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಸ್ತ್ರೀಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ವಿಚಾರಗಳು ("ಹೆಂಗುಸು ಮುಂದಾಳಾಗುವಷ್ಟು ನಮ್ಮ ಗಂಡಸರು ಸುಧಾರಿಸಿಯಾರೇನೆ?") ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಅಜ್ಜನ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿ ಈ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತವೆ. ಅವಳ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಯಾದ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನೊಡನೆ ಮದುವೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಹಾದಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಿದರೂ ಅವಳು ಕೊನೆಗೆ ಹಳೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ಹಿಡಿಯುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಒಂದು ಹೊಸ ವೈಚಾರಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಜರಾಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅದೆಂದರೆ ಹಳೆಯದು ನಾಶವಾಗದೆ, ಹೊಸತು ಹುಟ್ಟಲಾರದೇ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರ (ಸಮಗ್ರಮಂಥನದಂಥ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವಿಚಾರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.) ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಕಡು ವಿರೋಧವಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಳೆ-ಹೊಸತರ 'ಸಂಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಭವಿಷ್ಯದ ಉಳಿವಿದೆ ಎನ್ನುವ ಹೊಸ ನಂಬುಗೆಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಹೊಳವಿನಲ್ಲಿದೆ. ಈ ನಂಬುಗೆ ಸಾಕಾರವಾಗುವ ಭರವಸೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಸೂಚನೆ ಕೂಡ ಮಹತ್ತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೋರಿಸಲಾದ ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ವೈಚಾರಿಕ ಗೊಂದಲವನ್ನು (ಇದಕ್ಕೂ ಐತಿಹಾಸಿಕತೆಯಿದೆ) ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ತಪ್ಪು ದಾರಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಜಯಂತಿಯ ಜುಲೈ ೧೯೪೯ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಬಲ್ಲವ' ಎಂಬುವರು (ಇವರನ್ನು ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ) ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯ ಮಾತನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುತ್ತ "ಔಷಧದ ಮೊಟ್ಟೆ ಜಾಹೀರಾತಿನಂತೆ ಮುನ್ನುಡಿಯೊಳಗಿನ ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಮುಖವಿಲಾಸವು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿದೆ" ಯೆಂದಿದ್ದಾರೆ. 'ಬಲ್ಲವ'ರ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ಕೆ.ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರೂ ತುಳಿದರು.[illegible] ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ತಮ್ಮ **ಹೊಸಸಂಸಾರ** ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಜರಾಸಂಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಅತೃಪ್ತಿಯೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.[illegible] ಆದರೆ ಜರಾಸಂಧಿ ಒಂದು ಕುಟುಂಬದ ಕತೆಯಾದರೂ ಸಾಂಸಾರಿಕ (domestic) ನಾಟಕವಲ್ಲ ಎಂಬುವ ಸತ್ಯ ಇವರಾರಿಗೂ ಹೊಳೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ಜರಾಸಂಧಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಗಳಲ್ಲ; ಕ್ರಿಯಾಶೂನ್ಯರಾದ ಈ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೃತಿ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ; ಅವರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸತ್ವವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. 'ಬಲ್ಲವ'ರು ಈ ಸತ್ಯದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬಂದರೂ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳಿಂದಾಗಿ (ಇಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಇಲ್ಲ, ಪಾತ್ರಪೋಷಣೆ ಇಲ್ಲ, ಯಾವ ಐತಿಹಾಸಿಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಎಂಬ ಅವರ ಮಾತು ಇದಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆ) ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸದೇ ಹೋದರು. "ಕೃತಿಶೂನ್ಯವಾದ ಈ ಮಾತಿನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಮುರುಕಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳ ಕೆಲವು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಾಭಾಸಗಳಿಂದಲೂ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದತೆಯಿಂದಲೂ ತಮ್ಮ ಚಹ ಕುಡಿಯುವ ಹೊತ್ತಿನ ಹರಟೆಯಿಂದ ಹಾಗೂ ಹೀಗೂ ರಂಜನೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ." "ರಂಜನೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ" ಎನ್ನದೇ "ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೆ ಅದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ಮಾತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ಜೀವನವೇ ಈ ನಾಟಕದ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ **ಹರಿಜನ್ವಾರ** ಬ್ರಾಹ್ಮಣಸಮಾಜದ ಕೆಲವೊಂದು ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೋಲಾಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೆ ಅವರ ಜರಾಸಂಧಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಿರುಸಿನ ವಾಗ್ವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. **ನರಸಿಂಹದ** ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಾ ಸಂಚಿಕೆ (ನವೆಂಬರ ೧೯೪೮)ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳು' ಎಂಬ ಲೇಖನ ಬರೆದರು. ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾಯರ **ಪರಿವರ್ತನ**, ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ **ಯುಗಾಂತರ**, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ **ಬತ್ತಿದ ಬೆಳೆ** ಹಾಗೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ **ಜರಾಸಂಧಿ**. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರು **ಪರಿವರ್ತನ** ಹಾಗೂ **ಯುಗಾಂತರ**ಗಳ ಹಲವಾರು

ದೋಷಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದರು ಹಾಗೂ **ಬತ್ತಿದ ಬೆಳೆ** ಹಾಗೂ **ಜರಾಸಂಧಿ**ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಬೇಂದ್ರೆ ಹಾಗೂ ಗೋಕಾಕರ ನಾಟಕಗಳ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರು ಅವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹೊಗಳಲೂ ಇಲ್ಲ: "ಕಾರಂತರ **ಬತ್ತಿದ ಬೆಳೆ**ಯಂತೆಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರ **ಜರಾಸಂಧಿ**ಯಾದರೂ ಆಡಲು ಓದಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಹೊಸತರದ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕತೆ ಇಲ್ಲದ್ದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿದೆ... ಇವೆರೆಡು ನಾಟಕಗಳು ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿವೆ." ಆದರೆ ಈ ಮಾತುಗಳು **ಜಯಂತಿ**ಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಮಂಡಲ(ದ) ರೋಷಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದವು: "ಶ್ರೀರಂಗರ ಜರಾಸಂಧಿಯ ಎರಡು ಮಹಾದೋಷಗಳನ್ನೆ ಎರಡು ಗುಣಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಜಾದೂಗಾರಿಯ ಖಟಿಪಿಟಿಯು ಈ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಿಗೆ ಬಂದಿದೆ." ಎಂದ 'ದ' ಟೀಕೆ ಬರೆದರು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ, "ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅತಿಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಕಲೆಯು ತನ್ನ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊಣಕಾಲು ಮುರಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಭ್ರಮದಲ್ಲಿರುವಾಗ (ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಸಂದರ್ಭ) ಮಾಡಿದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಶಾಪವು ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾಯರನ್ನು ಶ್ರೀ ಗೋಕಾಕರನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಸಲಾರವು" ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು **ನರಸಿಂಹ**ದ ಜನವರಿ ೧೯೪೯ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಲ್ಕು ಮಾತುಗಳನ್ನು' ಬರೆದರು. "ಸ್ವಂತದ ಸಹಿಯಿಂದ ಸ್ವಂತದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ('ದ'ನ ಮುಸುಕಿನ ಟೀಕೆ) ವಿಮರ್ಶಿಸಿ ನಾನೊಂದು ಹೊಸ ರೀತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟೆ." ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಅವರು ಬೇರೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಬೇಂದ್ರೆ, ಗೋಕಾಕರ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸುವ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡರು. **ಜರಾಸಂಧಿ**ಯ ಕತೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಲಿಲ್ಲ. ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೪೯ರ **ಜಯಂತಿ** ಸಂಪಾದಕೀಯದಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕರು "ತಮ್ಮ 'ಜರಾಸಂಧಿ'ಯನ್ನು ತಾವೇ ವಿಮರ್ಶಿಸಿ—ಎಂದರೆ ಹೊಗಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರಲ್ಲ! ಅದೇ ಜರಾಸಂಧಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾರದ ನಾಟಕವೆಂಬ ಟೀಕೆಗಳೂ ಬಂದಿವೆಯಲ್ಲಾ? ಅದಕ್ಕೇನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಈ ನಾಟಕರಂಗಾಚಾರ್ಯರು?" ಎಂದು ತಮ್ಮ 'ಎರಡು ಮಾತು'ಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು. 'ಬಲ್ಲವ'ರ ಪುಸ್ತಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಹಿಂದೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. **ಜರಾಸಂಧಿ**ಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳೂ ಇಂದು ರಂಗದಿಂದ ಹಿಂದೆ ಸರಿದಿರುವಾಗ ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದ ತುರುಸಿನ ಪತ್ರಿಕಾಕಾಳಗ ಇಂದು **ಹರಿಜನ್ವಾರ**ವನ್ನು ಕುರಿತ ಕಾವಿನಂತೆ ಮೋಜಿನ ವಿಷಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೯. ಶೋಕ ಚಕ್ರ (೧೯೫೨)

೩೦.೧.೧೯೫೨ರಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಶೋಕಚಕ್ರವನ್ನು ಬರೆದು ಮುಗಿಸಿದರು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಅದೇ ದಿನ ಅವರು ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

> *ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಹರಿಜನಸ್ವಾರದಲ್ಲಿಯ ವೈಷ್ಣವ ಸಮಾಜದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸಂಸ್ಥೆ ಇಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಅದೊಂದ ಸಂಘಟಿತ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷವಾಗಿದೆ. ಪಕ್ಷ-ರಾಜಕಾರಣ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಸೇವ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ *ಒಂದು ಫರ್ಕ್ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ನನಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಧ್ಯೇಯದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಆ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವವನಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ದೊರೆತೇ ದೊರೆಯುವುದು, ಅವನಲ್ಲಿ ಮಿಕ್ಕ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇರಲಿ ಬಿಡಲಿ ಜೊತೆಗೆ ಅವನಿಗೆ ಧನಬಲ ಇಲ್ಲವೆ ಸ್ಥಾನಬಲವಿದ್ದರೆ ಅವನು ಪಕ್ಷವನ್ನು ತನ್ನ ಬಗಲಕೂಸನ್ನಾಗಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುವುದು, ಸ್ವಾರ್ಥದ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಅರಿವು ಜಾಗ್ರತವಾಗಿಯವುದು. ಈ ತರದ ಮನೋವೃತ್ತಿ ಸಮಾಜಸೇವೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಲಾರದು. ಇದಲ್ಲದೆ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಬಹುಮತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯ. ಆ ಬಹುಮತ ಎಂತಹ ಅಸ್ಥಿರವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಜಯರಾಯನ ಮೊದಲ ಅಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಅಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ-ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಂದ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಯವನೋ, ಈಗ ಹೇಳಲಾರೆ.*

ಪುರುಷಾರ್ಥ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಶೋಕಚಕ್ರದ ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ೧೯೪೭ರ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೫ರ ಬೆಳಗಿನಿಂದು. ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯನ ಮನೆ ಎದುರಿಗೆಯೆ ಕಾಣುವ ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧಿಯವರ ಭಾವಚಿತ್ರದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಜಯರಾಯ, ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ರಂಗಮ್ಮ, ಮಗ ಶ್ಯಾಮ—ಎಲ್ಲರೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದವರೇ. ಜಯರಾಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಮ್ಮ ೧೯೪೨ರ ಚಳುವಳಿಯ ಮೊದಲೇ ರಾಜಕೀಯದಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ಯಾಮ ಆ ಕಾಲದ ಹಲವಾರು ಯುವಕರಂತೆ ಸೋಶಿಯಲಿಸ್ಟರತ್ತ ಒಲಿದಿದ್ದಾನೆ. ಜಯರಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಪತ್ರಕಾರ ವೆಂಕಣ್ಣನ ಅಭಿಮಾನ ಅರ್ಥವಾಗುವಂತಹದು. ಆದರೆ, ಅವನು ಶ್ಯಾಮನನ್ನು ಯಾಕೆ ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರೋತ್ತರದಲ್ಲಿ

ಭಾಗವಹಿಸಲು ಇವರಾರಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ಸಾಹವಿಲ್ಲ: "ತಂದೆ, ತಾಯಿ, ಮಗ—ಮೂರೂ ಮಂದಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಸಲುವಾಗಿ ಒಂದೇ ವ್ಯಾಳ್ಯಾಕ್ಕ ಜೇಲಿಗೆ ಹೋದಿವಿ, ಆದರೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಮೂರೂ ಮಂದಿ ಒಂದೇ ವ್ಯಾಳ್ಯಾಕ್ಕ ಹೋಗಲಿಕ್ಕೆ ಮನಸಿಲ್ಲ." (ಅಂಕ ೧) ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವನ್ನು ರಂಗಮ್ಮ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾಳೆ: "ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಬಂತು, ಬುದ್ಧಿ ಬರಲಿಲ್ಲ." ಜಯರಾಮನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಳವಿದೆ: "ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದಿತು, ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಬರಲಿಲ್ಲ." ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಗಾಂಧಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅಚಲವಾದ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಗಾಂಧೀವಾದ ಹಾಗೂ ಗಾಂಧೀ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದೊಡನಿರುವ ಅವನ ಸಂಬಂಧ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದುದು. ರಾಜಕೀಯದಿಂದ ಅವನು ದೂರ ಸರಿದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಈ ಅಂತರ ಗ್ರಹಿಕೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯ ಗಾಂಧೀವಾದದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದರೆ ಅವನ ಶಿಷ್ಯ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಗಾಂಧೀ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ: "ಗಾಂಧೀವಾದ, ಗಾಂಧೀ ಚಳವಳಿ ಅನ್ನೋ ಎರಡು ಬ್ಯಾರೆ" ಎಂದು ಜಯರಾಯ. ವೆಂಕಣ್ಣನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜಯರಾಯ ಹಾಗೂ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಇವರ ದೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಚತುರ ರಾಜಕಾರಣಿಯಾದರೂ ನಿರಕ್ಷರಿ. ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಬಲವಾದ ಸಂದೇಹಗಳಿವೆ: "ಇವರ ಬುದ್ಧಿ, ಇವರ ಶಕ್ತಿ, ಇವರ ಹಟ—ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೋಡಿ ಮಂದಿ ಗಾಬರಿ ಆಗ್ತಾರ ಏನಪ." ಈಗಾಗಲೆ ಅವನು ಸಾಕಷ್ಟು ಹಣಗಳಿಸಿದ್ದಾನೆನ್ನುವುದು ಅವನ ಬಂಗಾರದ ರಿಸ್ಟ್‌ವಾಚಿನಿಂದಲೇ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಚಾರದ ಮಹತ್ವ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅವನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯ ಕೃತಿಮತೆ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಬಿರುಕನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಜಯರಾಯ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದರೆ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಅಬ್ರಾಹ್ಮಣ. ಈ ಅಂತರವೂ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವರ್ಗ, ಜಾತಿಗಳ ಜನ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದುದರ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ.

ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿದೆ. ತ್ಯಾಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯನಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಾಳುಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಧಿಕಾರ ದೊರಕಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದ ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವಂತೆ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನಿಗೆ ರಾಮಣ್ಣ, ಭೀಮಣ್ಣ, ಶೀನಪ್ಪರಂಥ ಹಿತಶತ್ರುಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಇವರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ತೋರಿಸುವ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆ ಅಧಿಕಾರ ದೊರಕಿಸುವ ಪೇಚುಗಳು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿವೆ ಎನ್ನುವುದರ ಪುರಾವೆಯಾಗಿದೆ. ಜಯರಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಗೌರವವಿದೆ. ಆದರೆ ಧ್ವಜಾರೋಹಣಕ್ಕೆ ಅವನನ್ನು ಆಮಂತ್ರಿಸುವುದು, ನಂತರ ಮತ್ತೆ ಅವನನ್ನು ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಎಳೆಯುವುದು, ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಯ

ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಆರಿಸಿ ತರುವುದು—ಇವೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಪ್ರಬಲ ವಿರೋಧಿಗಳನ್ನು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ದೂರವಿರಿಸಲು ಅವನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ತಂತ್ರದ ಭಾಗಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ತಂತ್ರದ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಅವನು ಜಯರಾಯನ ವಿಧಾಯಕ ಕಾರ್ಯವನ್ನು (ಉದಾ: ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟಿನ ಅಡಿಗಲ್ಲಿನ ವಿಚಾರ) ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ತಂತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಜಯರಾಯನನ್ನು ಅಧಿಕಾರದಿಂದಿಳಿಸಲು ಅವನು ಹಿಂಸೆಗೂ ಇಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಮಾರ್ಕೆಟ್ಟಿನ ಅಡಿಗಲ್ಲಿನ ಉತ್ಸವಕ್ಕಾಗಿ ಕಟ್ಟಿದ ಮಂಟಪವನ್ನು ಅವನ ಬೆಂಬಲಿಗರು ಸುಟ್ಟು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದ ದಿನವೇ ಜಯರಾಯನ ಮೇಲೆಯೂ ಹಲ್ಲೆ ನಡೆದು ಅವನು ಗಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜಯರಾಯನ ಮನೆ ಸುಡುವ ಬೆದರಿಕೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳೆಲ್ಲ ಹುಸಿಯಾಗಿ ಜಯರಾಯ ಬೆದರಿಕೆಯ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದು ಜಯರಾಯನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ heroic ಕೃತಿಯಾಗಿದೆಯೆ ವಿನಾ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ವಿಧಾನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಈಗಾಗಲೇ ಪಕ್ಷದ ಎಲ್ಲ ಸದಸ್ಯರ ರಾಜೀನಾಮೆಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯನ ರಾಜಕೀಯ ವಿಜಯವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಸಂದಿಗ್ಧ ಉದ್ದಿಷ್ಟವಾದದ್ದು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಜಯರಾಯನ ದಿಟ್ಟ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ದಿಙ್ಮೂಢನಾಗುತ್ತಾನೊ, ಅಥವಾ ಸೋಲನ್ನೊಪ್ಪುತ್ತಾನೊ ಎನ್ನುವುದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಜಯರಾಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಿಂದ ಅವನು ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದವ. ಈ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಂಶವೇ ಅವನ ರಾಜಕೀಯ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸರಳೀಕರಣವಿದೆಯೆನ್ನುವವರು ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಜಯರಾಯನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಸಂಶಯದಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಪಾರಾಗುವುದು ಅವನಿಗೆ ಕಠಿಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾನಸಿಕ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೆ ಅವನ ಪಾತ್ರದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯ ಅರಿವಾಗಬಹುದು.

> *ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ:* *ರಾಯರ.... ನಾ ಹೇಳ್ತೀನಿ ಕೇಳರಿ. ಈಗ ನೀವು ಬಿಟಬಿಟ್ಟರ ಯಾರಿಗೂ ಸುಖ ಇಲ್ಲ—ಇಷ್ಟ್ಯಾಕ—ನಿಮಗ? ಸುಖ ಇಲ್ಲ—*
>
> *ವೆಂಕಣ್ಣ:* *(ನಗುತ್ತ) ಅವಗ ಸುಖ ಇಲ್ಲ! (ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ) ಅಂಥವಗ ಯಾವದು ಸುಖ ಅನ್ನೋದು ನಿನಗೇನು ತಿಳದೀತು?*

ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ: *(ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ) ಅಂತಹವರಿದ ಅಂದ್ರ? ಅವರು ನಮ್ಹಾಂಗ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತ ತಿಳಿದು ಹೇಳ್ತೀನಿ—*

ರಂಗಮ್ಮ: *(ಅತ್ಯಂತ ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ) ನಿನ್ನ ಹಾಂಗ! ಅಯ್ಯಯ್ಯ!*

ಗೋವಿಂದಪ್ಪ: *(ಅದೇ ಭಾವನೆಯಿಂದ) ನಿನ್ನ ಹಾಂಗ! ಹಹ! ತನ್ಹಾಂಗ ಅಂತ!*

ವೆಂಕಣ್ಣ: *(ಚಕಿತನಾಗಿ) ನಿನ್ನ ಹಾಂಗ!*

(ಮೂವರೂ ಮೇಲಿನಂತೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಪೆಚ್ಚು ಕಳೆಯಿಂದ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರನ್ನು ನೋಡುವನು.)

ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ: *(ಉಗುಳು ನುಂಗುತ್ತಾ) ಅಲ್ಲ-ಅಂದ್ರ-ಮತ್ತ ಎಂಥವರ ಅಂತ-ಅಲ್ಲ-*
(ಒಮ್ಮೆಲೇ ದೂರದಿಂದ ಕೆಳಗಿನ ನುಡಿ ಕೇಳಬಹುದು)

ಸಮದೃಷ್ಟೀನೇ ತೃಷ್ಣಾ ತ್ಯಾಗಿ...

(ಅದು ಮುಗಿಯುವಾಗ ಎಲ್ಲರೂ ಸ್ತಬ್ಧರಾದಂತೆ ನಿಂತಿರಲು)

ರಾಮ: *(ಮೇಲ ಬಂದು) ತಿಳೀತೇನು? ಹನ್ಮಂತಪ್ಪಾ? (ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನು ಪೆಚ್ಚು ಕಳೆಯಿಂದಲೆ ತಲೆ ಅಲ್ಲಾಡಿಸುವನು.)*

(ಮತ್ತೆ ದೂರದಿಂದ)

ವೈಷ್ಣವ ಜನತೋ...

(ಈ ಸಾಲುಗಳು ಕೇಳಿಬರುವಾಗ ಜಯರಾಯ-ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಇಬ್ಬರನ್ನುಳಿದು ಎಲ್ಲರೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿ ನಿಂತು ದೂರ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಹಾಗೇ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಜಯರಾಯನು ಮಾತ್ರ ಮುಖವನ್ನೆತ್ತಿ ಕರುಣಾಮಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನನ್ನು ನೋಡುವನು. ಒಂದು ನಿಮಿಷ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನು ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧನಂತೆ ಅವರನ್ನೇ ದಿಟ್ಟಿಸುತ್ತ ನಿಲ್ಲುವನು. ಕೊನೆಗೆ ಒಮ್ಮೆಲೆ ತಲೆ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು—

ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ: *ಥೂ—ಇದೇನೋ ಮಾಟ ಮಾಡಿದ್ಹಾಂಗ—....*

"ಶ್ರೀರಂಗರ ಶೋಕಚಕ್ರ ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಒಳ್ಳೆ ರುಚಿಯ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕ"ವೆಂಬ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ" ಸೂಕ್ತವಾದುದೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಟೀಕೆಗಳೂ ಬಂದಿವೆ. "ಜಯರಾಯನ ಪರವಾದ ನಿಲುವು

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅಸಮತೋಲನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.[87] ಈ ಟೀಕೆಯಲ್ಲಿ ತಥ್ಯದ ಅಂಶವಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶ್ಯಾಮನಿಗೆ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಜಯರಾಯನೊಡನೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಅವನಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಿಂತ ಬುದ್ಧಿಯ ಅಂಶ ಹೆಚ್ಚು. ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರೀತಿ, ಅಭಿಮಾನಗಳಿದ್ದೂ ಅವನ ಕಾಮಿಕ್ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಅವನಲ್ಲಿದೆ.

ವೆಂಕಣ್ಣ: *.....ರಾಯರ ಸ್ವಬಾವ serious ನೋಡು*

ಶಾಮ: *ಅದ್ಕೇ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೊಳಗ ಅವರು comic ಕಾಣ್ತಾರ ನೋಡು.*

ಪತ್ರಕರ್ತನಾದ ವೆಂಕಣ್ಣನಿಗೆ ಜಯರಾಯನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವವಿದೆ. ಆದರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿದ್ದ ಅವನಿಗೆ ಅದರ ದುರುಪಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಜಯರಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತೋರುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಅನನ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿದೆ. ಈ ಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥನೆ ಶೋಕಚಕ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. "ಮುಂದಾಳುಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ನನ್ನ ಭರವಸೆಗೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಕೊಲೆಯಿಂದ ಆಘಾತ ತಟ್ಟಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಶೋಕಚಕ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇನೆ: ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪ ಮತ್ತು ಅವನ ಗೆಳೆಯರ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಮುಂಬರುವ ಮುಂದಾಳುಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದೆನೇನೋ? ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರಿಯದೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಲ್ಲದ ಹೊಸ 'ಮುಂದಾಳು'ಗಳು ಇಪ್ಪರಲ್ಲಿಯೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿದ್ದರು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಇವರಿಗೆ ಚುನಾವಣೆಯ ರಾಜಕಾರ್ಯದ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದಿಲ್ಲ; ಮತ್ತು ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ೧೯೨೦ರಿಂದ ೧೯೩೭ರ ವರೆಗೆ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರೂ ಬುದ್ಧಿವಂತರೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೆ ೧೯೩೭ರ ಚುನಾವಣೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಇಂತಹರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಚುನಾವಣೆಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಇದ್ದವರ ಸಂಖ್ಯೆಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗತೊಡಗಿತು." (ಪು. ೨೪೧-೨೪೨). ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಮುನ್ನೋಟಕ್ಕಿಂತ ಹಿನ್ನೋಟವೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವದ ಆದರ್ಶವಾದವನ್ನು ಅದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಂತರ ಕವಿದ ಭ್ರಮನಿರಸನಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರ

ಅಣಿಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ನಾವು **ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್**‌ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರದ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯಿಂದ ನೋಡುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇತ್ತೆಂದು ಅನಿಸುತ್ತದೆ.[illegible] **ಶೋಕಚಕ್ರದ** ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿಗಳಿಂದ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ೨೭ ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೫೨ರಂದು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಡೆಯಿತು.

◆

೬. ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು

ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ಹಾಗೂ ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯಗಳ ಮೂಲಕ ಐವತ್ತನೆಯ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ಸುಮಾರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೆನ್ನುವುದು ಈಗಾಗಲೇ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಮೊದಲೇ ಅವರು ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳ ಶೋಧದಲ್ಲಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ. ೧೯೪೪ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದ ಆಹ್ವಾನ ಎಂಬ ಕವನ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ—ಇದೇ ಅವರ ಮೊದಲ ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯ ಕವನಸಂಗ್ರಹ—'ನಗೆ ಬಾಳು' ಎಂಬ ಒಂದು ಕವಿತೆ ಇದೆ. ಈ ಕವಿತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತಾವು ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿಯ ಕಡೆಗೆ ಕಣ್ಣು ಹೊರಳಿಸಿ ತೀವ್ರವಾದ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

> *ನಾಟಕವ ಬರೆದ, ನಗೆಯಾಟಗಳನಾಡಿಸಿದ ಕೀಟಕಗಳನೆ ಲೋಕಚರಿತ ದೋಷಗಳ ಉದ್ಘಾಟನೆಗೆ ವೀಳ್ಯವನು ಎತ್ತಿದೆನು, ಅದು ಬಂದ ಪಾಟಗಾಂಕಿಯಾಯಿತೆನಬಹುದೆ? ಭೂಮಿಯನು ಮಾನವನ ಹೃದಯದಲಿ ಯುಗಯುಗಾಂತರದಿಂದ ಹುದುಗಿದಾತ್ಮವಿಕಾಸಶಕ್ತಿಗದು ತವುರಾದ ಭೂಮಿಯನು—ಉದ್ಧರಿಸೆ ಎತ್ತಿದಾ ಕೈ, ರಂಗಭೂಮಿಯನೆ ಉದ್ಧರಿಸಿ ಕಳಚಿ ಕೆಳಗುರುಳಿದೆಯೆ?*

'ಉದ್ಧಾರ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅಡಗಿದ 'ಅಹಂಕಾರ ಭ್ರಾಂತಿ'ಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು, 'ನಗೆಯಾಟ'ಗಳಿಗೆ, ಲೋಕಚರಿತದ ದೋಷಗಳ ಉದ್ಘಾಟನೆಗೆ ತಮ್ಮ ಕಲೆ ಸೀಮಿತವಾಗದೆ ಆತ್ಮವಿಕಾಸಶಕ್ತಿಯ ಉಪಾಸನೆಯಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅಭೀಪ್ಸೆ.

ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ಮೊದಲನೆಯ ಆವೃತ್ತಿಗೆ (೧೯೩೯) ಬರೆದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ "ನನ್ನ ಬರೆವಣಿಗೆಗೆ ಇದು ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲವೆ?" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವೇ ಕೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. 'ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು 'ಸಂಧಿಕಾಲ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದರು, ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ತಿಳಿದಂತೆ 'ಪರ್ಯವಸಾನ' ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ಅಪೂರ್ವ ಯಶಸ್ಸು ಅವರಿಗೆ

ಒಂದು ಆಹ್ವಾನವಾಗಿತ್ತು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದು ಒಂದು ಮಾರ್ಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಮುಗಿದವೆನ್ನುವುದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆಯಾಗಿದ್ದಿತು. ಸಾಹಿತಿಯಾದವರಿಗೆ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳ ಶೋಧ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದುದು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಅವರು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಕಾಸರಗೋಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮೂವತ್ತೊಂದನೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಸಾಹಿತ್ಯಗೋಷ್ಠಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೂರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ: "ಒಂದು, ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರೆ ಇಂದು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ; ಎರಡು, ಅವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆ ಬರೆದಂತೆ ಮತ್ತು ಬರೆದಿದ್ದನ್ನೇ ಬರೆಯುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ; ಮೂರು, ಹೊಸತಾಗಿ ಬರೆಯುವವರೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಾಹಿತಿಗಳು". ಸುಮಾರು ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಮದರಾಸು ಆಕಾಶವಾಣಿಯಿಂದ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತು ಕ್ರಾಂತಿಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. "ಇಂದಿನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ಅನುಕರಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಸಾಹಸಿಗ ಹುಟ್ಟುವವರೆಗೆ ಹೊಸ ಬಗೆಯ, ಹೊಸ ತಂತ್ರದ, ಬೆಳೆಯುವ ಜೀವನದೊಡನೆ ಕಳಕಳಿಯಿಂದ ಬೆರೆಯುವ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂತಿಲ್ಲ."[೪]

೧೯೫೫ರಲ್ಲಿ ರಾಯಚೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮೂವತ್ತೇಳನೆಯ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ಆಶಯದ ಮಾತುಗಳಿವೆ. "ಇಂದು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶರೀರ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಸದೃಢವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಬರೆದುದನ್ನೇ ಬರೆಯುವುದು, ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮಾದರಿ ನೋಡಿಕೊಂಡರೇನೆ ಬರೆಯಲು ಬರುವುದು, ಇದು ಭಾಷೆಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಲಕ್ಷಣ. ಕವಿತೆ, ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕ, ಏಕಾಂಕ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಮಾದರಿ ಒಂದು ಹಂತಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಂತಿದೆ. ಹೊಸ ವಿಚಾರ, ಹೊಸತಂತ್ರ, ಹೊಸ ಶೈಲಿ ಇವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಬರುವುದಿಲ್ಲ." ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರದ ವಿಪರೀತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತ "ದೇಶವು ದಾಸ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸತ್ವಯುತವಾಗಿದ್ದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರೆತ ಮೇಲೆ ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿರುವುದೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲವೆ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ಅವರು ನಾಡಿನ ಮುಂದಿಟ್ಟರು.

ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹರಿಕಾರರಾದರು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ದಶಕದ ಕಾಲವೇ ಬೇಕಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದ ಘಟನೆಗಳು. ೧೯೪೮ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ತಮ್ಮ ಹುದ್ದೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟನಂತರ [illegible]ರಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದ ವಾರ್ತಾ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿ 'ಗೀತ

ಹಾಗೂ ನಾಟಕ' ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ OSD ಎಂದು ನಿಯುಕ್ತಿಯಾಗುವವರೆಗೆ ಸುಮಾರು ಆರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅವರಿಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಜೀವನೋಪಾಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೆಂಡತಿಯ ಅನಾರೋಗ್ಯ, ಮಕ್ಕಳ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ಜಯಂತಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಏಕೀಕರಣ ಸಂಘಗಳ ಅನಾದರ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ನಾಟಕವೆಂದರೆ **ಶೋಕಚಕ್ರ**ವೊಂದೇ. **ಶೋಕಚಕ್ರ**, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಿಮರ್ಶಕರು ಹಾಗೂ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ, ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕ. ಆದರೆ ಅದೂ ಕೂಡ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸ ಹಾದಿ ತುಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನೇ ಬರೆದರು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗಿದ್ದ ಬೇಡಿಕೆ ನಾಟಕಗಳಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಾಶಕರ ಆರ್ಥಿಕ ಸಹಾಯ ಅವರಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ೧೯೫೪ರಿಂದ ೧೯೫೯ರವರೆಗೆ ಅವರು ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಯ ಮೂರು ವರ್ಷ ಬೆಂಗಳೂರು ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಿರ್ಮಾಪಕರೆಂದು ಅವರು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ಯಾವುದೇ ವಿಧವಾದ ನೌಕರಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗದ ವಿಷಯ. ಸರಕಾರೀ ನೌಕರಿಯನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಸಹ—ಸುಮಾರು ಹದಿನೆಂಟು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂದು—ಸಾಲ ತೀರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ—ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ವಿದೇಶೀಯ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಿದ್ದರು. ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದ್ದಿತು. ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಸೇವೆಗೆ ಅವರು ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳಲೇ ಇಲ್ಲ. ಸರಕಾರೀ ನೌಕರಿಯನ್ನು 'ಸಾಮಾಜಿಕ ದರೋಡೆ'ಯೆಂದೇ ಅವರು ಭಾವಿಸಿದರು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು—**ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಕಮ್ಮಟ** ಹಾಗೂ **ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ**—ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. **ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ**ಯನ್ನು ಅವರು 'ವಿಶ್ರಾಂತಿಯ ಸ್ಥಳ'ವೆಂದೇ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೫೪ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ **ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು** ಹೊಸ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ ನಿಜವಾದ ಹೊಸತನ ಸಾಧಿಸಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಸೇವೆಯ ಕಟು ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಸರಕಾರದ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಉಚ್ಚಮಟ್ಟವಿರಬೇಕೆಂದೇ ಹಟ ತೊಡುವುದು ದಿನದಿನಕ್ಕೆ ಕಠಿಣವಾಗತೊಡಗಿತು."[೬] ('ತಾತ್ಪೂರ್ತಿಕವಾಗಿ ನಾನು ನನ್ನ ಶೀಲವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ', ಜನವರಿ ೧೯೫೪) "ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಒಟ್ಟು ಮೂರು ವರ್ಷ, ಆರು ತಿಂಗಳವರೆಗೆ ಇದ್ದೆ. ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ನಾನು ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ದುಡಿದರೂ ಆ ಅವಧಿ ನನ್ನ ನಾಟ್ಯಜೀವನದ ಒಂದು ಭಾಗ ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳಲಾರೆ."[೭]

ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಂತರ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ವಿಚಾರ ಮಾಡತೊಡಗಿದರು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ

ಕಾಸರಗೋಡು ಭಾಷಣ ಒಂದು ಘೋಷಣೆಯೇ ಆಗಿದೆ. "ನಮ್ಮವರ ಜೀವನವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎಂಬ ಸುಲಭವಾದ ಮಾತು ಇಂದು ದೊಡ್ಡ ತತ್ವವಂತಾಗಿದೆ. ಅದರ ಪ್ರಚಾರವಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಪರ್ಕ ಬೇಡವೆಂದು ನಾನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂದು ನಮ್ಮ ಹೃದಯ ಮತ್ತು ಬುದ್ಧಿಗಳೆ ಇಂಗ್ಲಿಷದ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿವೆ, ಅದು ಅನಿಷ್ಟ ಎಂದು ನಾನು ಹೇಳುವುದು." ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಶಾ, ಇಬ್ಸೆನ್, ಚೆಕಾಫ್ ಇಂಥವರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಾಗಿದ್ದ ಮುಕ್ತತೆಯೂ ಅವರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. **ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು** ನಾಟಕದ ಹಿಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವಿರಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಅದು ಶಾನ ಪ್ರಭಾವದಷ್ಟು ನೇರವಾದುದಾಗಲಿ, ಗಾಢವಾದುದಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ತಾವು ಪಿರಾಂಡೆಲೋನನ್ನು ಓದಿರಲೇ ಎಲ್ಲ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಭಾವಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಬರಬೇಕೆನ್ನುವ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಕಿಟಕಿ, ಬಾಗಿಲುಗಳಿಂದಲೂ, ಅದು ಒಳಸೇರಬಹುದು.

ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಕಾರಣ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಾದ ಧಾರವಾಡದಿಂದ ದೂರವಾದುದು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಅದುವರೆಗಿನ ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿಗಳ ಸಹವಾಸ ಅವರಿಗೆ ತಪ್ಪಿಹೋದುದು. ಬಹುಶಃ **ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ** ಈ ಸಂಘದವರು ಆಡಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯರಚನೆಯ ಗುರಿ ಯಾವಾಗಲೂ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ತಾಲೀಮಿನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಪ್ರದರ್ಶನದವರೆಗಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ವತಃ ಅವರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಅವಕಾಶ ತಪ್ಪಿಹೋದುದು ಅವರಿಗೆ ಹಾನಿ ತಂದಿರಬೇಕು. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ನಂತರ, ಅದೂ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ನಾತಕರು ಲಭ್ಯವಾದ ತರುವಾಯ, ಈ ಕೊರತೆ ಮರೆಯಾಯಿತು ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಅವಕಾಶಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಹೊಸ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿ, ತಂತ್ರಗಳೂ ಅವಶ್ಯವೆನಿಸಿದವು.

ಹೊಸ ಅಲೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿತ್ತೇ ಹೊರತು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಘಟನೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯ ತಮ್ಮಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

> *"....೧೯೪೭ರಿಂದ ನನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯವೆ ಬೇರೆಯಾಯಿತು ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ."*

> *"ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿಯಿಂದ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗಿಂತ ಆ ಸಮಾಜದ ಕರ್ತೃವಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವವೆ ಮೂಲವಸ್ತುವಾಗುತ್ತಿದೆ."*[೧೧]
>
> *"ಶೋಕಚಕ್ರ ನಾಟಕದ ತರುವಾಯ ನನ್ನ ನಾಟಕಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗತೊಡಗಿತು."*[೧೨]
>
> *"ನಿಜವಾಗಿ ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಯಾದುದು ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಿಂದ; ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ ಮತ್ತು ಕತ್ತಲ-ಬೆಳಕು. ಆದರೂ ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಇವುಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಾನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ."*[೧೩]

ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕರು ಸೇರಿದಂತೆ ಬಹಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶಕರ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿದೆ. "ಅವರ ತಲೆಮಾರಿನವರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ವಸ್ತುವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೇ ತಾತ್ವಿಕ ಕುತೂಹಲ ಬೆಳೆಯುವಂತಾದುದು ಮತ್ತು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಗೊಂಡುದು ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದೆ" ಎಂದು ನಾಯಕರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೧೪] ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಹೇಳಿಕೆಗಳು ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ಬದಲಾವಣೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನದಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯೂ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇನಲ್ಲ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಪುರಾಣಕತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮಾನವೀಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಿದರೆ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೆ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಮಾತ್ರ ಬದಲಾಯಿಸಿತು. ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಡಂಬನೆಯ ಸ್ವರೂಪದ್ದಾದರೆ ನಂತರ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದ ಹಾಗೂ ಜೀವನದ ವಿಸಂಗತತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ವಿಧಾನವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಅಂಶಗಳಂತೆ ಸಾತತ್ಯದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತದೆ.

“೧೯೪೭ರಿಂದ ಆರು ವರ್ಷ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನನ್ನ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರಗಳೆ ತುಂಬಿದ್ದುವು” ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ರಾಜಕೀಯವೂ ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಆಸ್ಥೆಯ ವಿಷಯ. ಅವರ ಪೀಳಿಗೆಯವರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವುದು ಬಹುಶಃ ಶಕ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: “ನನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ (ದಿಂದ?) ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಈ ದೇಶದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ, ಮಿಕ್ಕ ಯಾವ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡು ಬರದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ.”[೧೫] ಸರಕಾರೀ ನೌಕರರಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡೂ ಅವರು ೧೯೪೨ರ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಸಕ್ರಿಯ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರು. ಹಲವಾರು ರಾಜಕೀಯ ಮುಖಂಡರೊಡನೆ ಅವರಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಪರ್ಕವಿತ್ತು. ನೌಕರಿಗೆ ರಾಜೀನಾಮೆಯಿತ್ತ ನಂತರ ದೇಶದ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ಇಚ್ಛೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಲವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ (೧೯-೧-೧೯೫೨) ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೂ ತಮಗೂ ನಿಕಟಬಂಧ ಕೂಡಿ ಬರದೇಹೋದುದು ಅವರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ೧೯೫೫ರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಸಮ್ಮೇಳನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷಸ್ಥಾನದಿಂದ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ (ಬಹುಶಃ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ) “ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದ್ವಂದ್ವಾತೀತವಾದ ಸುಖವಿದೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸುಖದುಃಖದ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತಿ ಸೇರುವುದು ಅಗೌರವ” ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. (**ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಭಾಷಣಗಳು** ಸಂ.೨. ಕ.ಸಾ.ಪ. ೧೯೭೨, ಪು. ೯೩).

ಹೀಗಿದ್ದರೂ, “ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣ ಇವುಗಳ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಘಟನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿ, ಅನೇಕ ಸಲ ನೊಂದು ನಾನು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ” ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿರುವುದು ಅಕ್ಷರಶಃ ನಿಜವಾಗಿದೆ. ತಮಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕ ಇಷ್ಟವಾದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅಲ್ಲಿರುವ ‘ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ’ ಎಂದು ನಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಿಚರ್ಡ್ ಲೂಯಿಸ್ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. “ಅನೇಕರು ಈ ವಸ್ತು (ರಾಜಕೀಯ) ಬಳಸಿರಬಹುದಾದರೂ ಅವು ತಾತ್ಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವಂಥವು. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದದ್ದು ಅಂಥ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ (System) ಬಗ್ಗೆ—ಅವು ಎಂದಿಗೂ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂಥವು.” ತಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಲೂಯಿಸ್ **ಶೋಕಚಕ್ರ**, **ಸಮಗ್ರಮಂಥನ**ಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾರೆ.[೧೬]

ಜಯಂತಿ, **ನರಸಿಂಹ**, **ಮಹಾವೀರ**ಗಳಂಥ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅವರು ಬರೆದ ರಾಜಕೀಯ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಸಮೂದಾದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ದೃಷ್ಟಿ, ಧೋರಣೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ

ಮಹಾವೀರದ ಲೇಖಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಚರ್ಚೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ದಿನಚರಿಗಳನ್ನೂ ಲಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಹಾವೀರ ಬೇರೆ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಬಂದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದು ನರಸಿಂಹದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಸಂಪಾದಕೀಯವನ್ನು 'ನರಸಿಂಹಾವಲೋಕನ ಎಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ವಿಚಾರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎರಡೂ ಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಧ್ಯೇಯ: "ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕು ಎಂದು ಹಟ ತೋರುವವನು ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹನೇ ಸರಿ" (ಮಹಾವೀರ ೧:೧ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೯೫೦)

ಮಹಾವೀರದೊಡನೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಂಪರ್ಕ ತೀರ ಅಲ್ಪಾವಧಿಯದಾದರೂ ನಾಲ್ಕೈದು ತಿಂಗಳುಗಳ ಕಾಲ ಅದು ಅವರ ಮುಖವಾಣಿಯೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. 'ನರಸಿಂಹಾವಲೋಕನ'ವಲ್ಲದೆ, 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಈಚೆಗೆ' ಹಾಗೂ 'ಹಾರಿಕೆಯ ಹನುಮಂತಪ್ಪ' ಎಂಬ ಅಂಕಣಗಳನ್ನು ಅವರು ಪತ್ರಿಕೆಗೆ ಒದಗಿಸಿದರು. ಆಗಾಗ 'ನಾನೂ ಪುರಿಯಾಳಾದರೆ'ಯಂಥ ಹರಟೆಗಳೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳ ಸ್ವರೂಪ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಮಹಾವೀರದ ಧ್ಯೇಯ 'ಭಾರತವು ಲೌಕಿಕನಿಷ್ಠ (secular) ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಬೇಕು' ಎಂದಾದರೆ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ "ಪ್ರತಿತಿಂಗಳ ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಗಳ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು. ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಗರಿಕರಿಗೆ ದೇಶದ ರಾಜಕೀಯ ಜ್ಞಾನ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದು." ಈ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಧಿಸಲು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ತಂತ್ರವೆಂದರೆ ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯ ತರುವದು. 'ನರಸಿಂಹಾವಲೋಕನ' ಹಾಗೂ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಈಚೆಗೆ'ಗಳ ಶೈಲಿ ಗಂಭೀರ ಹಾಗೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದರೆ, 'ಹನುಮಂತಪ್ಪನ ಹಾರಿಕೆ', ನರಸಿಂಹದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ, ಗ್ರಾಮ್ಯಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುತ್ತಿತ್ತು—ಈ ಶೈಲಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಶೈಲಿ ಹರಟೆಗಳದು. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಡಂಬನೆಗಳೇ ಮುಖ್ಯ.

ಮಹಾವೀರದ ಬಹುಪಾಲು ಟೀಕೆ ಆಗ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷವಾಗಿದ್ದ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈಗ ಇಂಥ ಟೀಕೆ ಮಾಮೂಲಾಗಿದೆ ಯಾದರೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ಸುರಕ್ಷಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡ-ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸಂಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಪಕ್ಷ ಈ ಎರಡೂ ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದದ್ದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಅವನತಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಅದರ ಸಂಘಟನೆಯ ದೋಷಗಳು: ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ತನ್ನ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರೀ

ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡುದುದು. "ಅಧಿಕಾರ ಹಸ್ತಾಂತರವಾದೊಡನೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಯುದ್ಧದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರ ಮನೋವೃತ್ತಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ತಡೆಹಾಕಿದ್ದು ದೇಶಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಮಾನಸಿಕ ಆಘಾತ" ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಕೀಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೇಶವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಕಳೆದುಕೊಂಡದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದಾಳುತನವನ್ನು ಹಿರಿತನಕ್ಕೆ (seniority)ಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆಯ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಯೋಗ್ಯ ನಾಯಕರು ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವುದು ಈ ಸೋಲಿಗೆ ಕಾರಣ ಎನ್ನುವ ಅವರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಅನುಗುಣವೇ ಆಗಿದೆ. "ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಶಾಂತಿ-ಸುಖ-ಸುರಕ್ಷಿತತೆಗಳು ದೊರೆಯದ್ದಕ್ಕೆ ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ನಾಯಕರು.... ಬುದ್ಧಿಭೇದವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿರುವುದೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿನ ನಾಸಿಕ ಅಧಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ನಾಯಕರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತ ಅದು ಇತ್ತಂಡವಾದವನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವಂತಹುದಿತ್ತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಟೀಕಿಸಿದರು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಪೂಜೆಯನ್ನಂತೂ ಅವರು ಕಟುವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಹಾರಿಕೆಯ ಹನುಮಂತಪ್ಪ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದ ನೆಹರೂರ ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆಯನ್ನು ಬಡೇಮಿಯಾ ಬಸನಿಂಗಿ ಆಟಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆಯ ಗಂಡಾಂತರಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. "ಮುಂಚಿನ ಶತಕಗಳಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕಿರಿಯರು ಹಿರಿಯರನ್ನು ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಪೂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ನನಗಷ್ಟು ದುಃಖವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯುದ್ಧದ ತರುವಾಯ ಪ್ರಗತಿಪರ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕು ಅವನ್ನು ನಂಬುವಾಗಲೂ ಆ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜಕರಾಗುವ ವಂಚಕರು (hypocrites) ಎಂಬ ವಿಚಾರದಿಂದ ನನಗೆ ಈ ತರುಣರ ಬಗ್ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ನಿರಾಸೆ ಮೂಡಿತು" ಎಂದು ೧೯೫೪ರಲ್ಲಿ ತಾವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ನೋಡಿದ ದಿಲ್ಲಿಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೪೭] ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ೨೬-೧-೧೯೫೩ರಂದು ಅವರು ಹೈದರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಅಧಿವೇಶನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆಯನ್ನೇ ಕಂಡ ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಖಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು. "ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸು ಮೊದಲಿನಂತೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಸುಸಂಘಟಿತ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದುದು ಒಂದೇ ವಿಷಯ, ಜವಾಹರಸ್ತುತಿ. ಗೌರವದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಹೇಸಿಕೆಯಾಗುವಂತಹ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿವಾದ. ಭಾರತ democracy ಮಾತೆಯೇ ಎಚ್ಚರದಿಂದಿರಬೇಕಾಗಿದೆ ನೀನು!"—ಇದು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ದಿನಚರಿಯ ಭಾಗ.

ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸಂಸ್ಥೆಯಂತೆ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪಕ್ಷವೂ ತಪ್ಪು ದಾರಿ ಹಿಡಿದಿತ್ತು ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅದು ಇದ್ದ ಆಡಳಿತಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುದುದು. ಇದು ಐ.ಸಿ.ಎಸ್. ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೇ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಜನತೆಯ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಗುಣವನ್ನು ಹೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಸಂಪಾದಕೀಯಗಳಲ್ಲಿ ಓದುಗರ ಮುಂದಿಟ್ಟರು.

ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ವಿಚಾರಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ. "ವಿಚಾರಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ" ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಖೇದವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಹಾರಿಕೆಯ ಹನುಮಂತಪ್ಪನಿಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಅನುಭವ ಕಹಿಯನ್ನೇ ತಂದಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ದಿನದಂದು ಧ್ವಜವಂದನದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವನಿಗೆ ಆಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲ. ಅದರ ಕಾರಣ, ಅವನೇ ಹೇಳುವಂತೆ, ("ಸೊರಗಿ ಗಳದ್ಹಾಂಗ ನಿಂತೇತಿ ನನ್ನ ಧಡ!') ತಾನೇ ಈಗ ಒಂದು ಧ್ವಜವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಮಹಾವೀರದಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಕೈಬಿಡಲು ಅವರು ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಇಷ್ಟು ಉಗ್ರವಾಗಿ ಟೀಕಿಸಿರುವುದೂ ಒಂದು ಕಾರಣ ಇರಬಹುದು. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ ೧೯೫೧-೫೨ ಸುಮಾರಿಗೆ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೆಂದೇ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದ ಸಂಯುಕ್ತ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಕರ್ಮವೀರಗಳಿಗಾಗಿ ಅವರು ದುಡಿದದ್ದು. ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ೧೯೩೦ರಿಂದಲೂ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಸಂಬಂಧ ಕೇವಲ ಸ್ವಾರ್ಥದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಸಂಬಂಧ ಅವರಿಗೆ ಜೀವಾಳದ್ದಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಇರುವ ನಂಟಿನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಲ್ಪನೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಬದ್ಧತೆಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸ್ವರೂಪ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿತು. ೧೯೫೪ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಗೀತ ಹಾಗೂ ನಾಟಕ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿ OSD ಎಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ ಅವರ ಉದ್ದೇಶ ಜೀವನೋಪಾಯವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಒಂದು ಧ್ಯೇಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಅವರು ಈ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು ಹಾಗೂ ಈ ಧ್ಯೇಯ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಾದಾಗ ಅವರು ಅಸ್ವಸ್ಥರಾದರು. ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದ ವಿವರವಾದ ವಿವೇಚನೆಯಿದೆ. ಹಾಡು ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಸರಕಾರದ ಪಂಚವಾರ್ಷಿಕ ಯೋಜನೆಗಳ ಪ್ರಚಾರ ಅವರಿಗೊಪ್ಪಿಸಿದ ಹೊಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹಾಗೂ ಕಲಾಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಹಾಗೂ ಧನಸಹಾಯ ಕೊಡಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು.[೧೯] ಜಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ

ಪ್ರಚಾರ ಶಕ್ಯ ಎಂದು ಅವರ ನಂಬುಗೆಯಾಗಿದ್ದಿತು. ೧೯೫೫ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ಕರ್ತಾರನ ಕಮ್ಮಟದಲ್ಲಿ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಜೀವನದ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರಾದರೂ ನಿರೂಪಣೆ ತೀರ ಸರಳವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದರ ಗಣನೆಯಾಗಲಾರದು. ಮಾರ್ಚ್ ೭, ೧೯೫೮ರಂದು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರವಿ ಕಲಾವಿದರು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಪುರಭವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಬಂದ ಪತ್ರಿಕಾಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಮಿಶ್ರಸ್ವರೂಪವಾಗಿದ್ದವು. ಪ್ರಜಾವಾಣಿಯ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗ 'ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ'ಯಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಕನ್ನಡಪ್ರಭದ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ನಾಟಕ 'ಸತ್ವಹೀನ'ವೆನಿಸಿತು. ತಮ್ಮ ಯೋಜನೆಯ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಿಂತ ದುರುಪಯೋಗವೇ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು ಎಂದು ಕಂಡುಬಂದಾಗ ಅವರು ಹತಾಶರಾದರು. ಮಂತ್ರಿಗಳ ಅಥವಾ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟಿನ ಸದಸ್ಯರ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರು ವಶೀಲಿ ಹಚ್ಚುವುದು, ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ಗ್ರಾಮಸ್ಥರಿಂದ ಖೊಟ್ಟಿ ಸರ್ಟಿಫಿಕೇಟ್‌ಗಳನ್ನು ವಿಲಾಸಿ ತಂಡಗಳು ದೊರಕಿಸುವುದು—ಇಂಥ ಘಟನೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ನೋವುಂಟುಮಾಡಿದವು.

ಬೆಂಗಳೂರು ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳೂ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿದ್ದವೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಆಕಾಶವಾಣಿ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಲೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠರಾದವರಿಗೆ ಸ್ಥಾನ ಕಡಿಮೆ" ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಬರುವಂತಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಡಳಿತದ ದೋಷಗಳು ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಆಕಾಶವಾಣಿ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬರುವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಿ ಓದಿದಂತೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಭವಿಷ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವಾಗಿದೆ" ಎಂದು ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೯] ಹಿತಾಸಕ್ತರ ವಿರೋಧವನ್ನು ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಂದವು.

೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದರು. ಆಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಸ್ಥೆಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಅವರ ಬಾಯಿಂದಲೇ ಕೇಳಬೇಕು. "೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ ನಾನು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಮುಂಚೆ ಬರೆದ 'ಆಧುನಿಕ' ನಾಟಕಗಳು —ಇವುಗಳದೆ ಸವಿ ನೆನಪು, ಇವುಗಳದೆ ಮಾತು, ಇವುಗಳದೆ ಪ್ರಶಂಸೆ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ."[೨೦] "ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಫಲ ಕೊಟ್ಟು ಈಚೆಗೆ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ ನಾಟಕ. ಅದರ ಕಥೆ, ಸ್ಥಿತಿ ಇಂದು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಸೊರಗಿನದಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲಿನಷ್ಟು ಬರಡುತನ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಉಂಟೋ ಇಲ್ಲವೋ ಕಾಣೆ." ಎಂದು ವೀ.ಸೀ ೧೯೫೩ರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. (ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಭಾಷಣಗಳು ಸಂ ೩, ಪು.೩೧.)

ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಬಹಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಣೆಯಾಗಿದ್ದರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಎತ್ತಿತೋರಿಸಿದರು. ಪ್ರಜಾವಾಣಿಯ ೨೧ ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೬೬ರ ಸಂಚಿಕೆಗಾಗಿ ಅವರು ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತೊಂದನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದು ಕೊಡಬಹುದು. "ಇಂದಿನ ಈ ಆಭಾಸ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಹೊಣೆಗಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ." The public gets the plays it desrves ಎಂಬ ಶಾ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥನೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಅವರು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿರುವವರೆಗೆ ಅವರದೇ ಆದ ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿಗಳ ತಂಡವಿತ್ತು. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನುಕೂಲತೆಗಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೆದುರು ಕೈಚೆಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವರ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಸಂಘವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿಯೂ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದ ನಾಟ್ಯಸಂಘದ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ಮುಂದಾದರು. ನಾಟ್ಯಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದರು. ಕೇಂದ್ರ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದುದರಿಂದ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸುವುದು ಈಗ ಅವರಿಗೆ ಶಕ್ಯವಾಯಿತು. ಹಲವಾರು ರಂಗಶಿಬಿರಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟವು. ಅಲ್ಕಾಜಿ, ಶ್ರೀರಾಮ ಲಾಗೂ, ಉತ್ಪಲ ದತ್ತ, ತಪನ್ ಸೇನ್‌ರಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಅತಿಥಿಶಿಕ್ಷಕರೆಂದು ಈ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಹೊಸತೊಂದು ವಾತಾವರಣದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು.[೨೦] ೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ನಂತರ ಅದರ ಸ್ನಾತಕರನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ೧೯೬೭ರಲ್ಲಿ ನಾ ಕೊಡೆ, ನೀ ಬಿಡೆ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶನದೊಂದಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಪ್ರವೇಶ ಆದದ್ದೇ ಈ ರೀತಿ. ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "೧೯೬೦ರ ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿ ರಂಗಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಕೈಹಾಕಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದರು. ಹಲವಾರು ರಂಗಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸಿ ನಡೆಸಿದರು. ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು— ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಭಾಗಗಳ ಸೆಕೆಂಡರಿ ಶಾಲಾ ಅಧ್ಯಾಪಕರುಗಳಿಗೆ ಅವರು ನಡೆಸಿದ ನಾಲ್ಕೈದು ವಾರದ ರಂಗ ಶಿಬಿರಗಳು. ಅಂಥವು ಕೆಲವೇ ನಡೆದು ಮುಂದುವರಿಯಲಿಲ್ಲ-ವಾದರೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಪರಿಣಾಮವಾಯ್ತು."[೨೧] ಇಂಥ ಒಂದು ಶಿಬಿರ ೧೯೬೬ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದನ್ನು ಶಾರದಾ ಆದ್ಯ ತಮ್ಮ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೨೨]

ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸುವವರೆಗೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗಿದ್ದಷ್ಟು ಆ ಭಾಗದ ರಂಗಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಬೆಂಗಳೂರು, ಸಾಗರ ಮೊದಲಾದ ಸ್ಥಳಗಳ ವಿಲಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಅವರ

ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡತೊಡಗಿದಾಗ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದವು. ಈ ಮಾತನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಸಿ.ಆರ್. ಸಿಂಹ ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಆಗ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ತುಂಬ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಬಂದ ಕಾಲ. ರವಿ ಆರ್ಟಿಸ್ಟ್ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆ. "ಶೋಕಚಕ್ರ", "ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ", "ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು" ಮುಂತಾದವುಗಳು ದೆಹಲಿ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾದಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ಕಾರಂತ, ಮಹರ್ಷಿ, ಶಾ, ಬಜಾಜ್ ಇವರು 'ದಿಶಾಂತರ' ತಂಡದಿಂದ 'ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ' ನಾಟಕವನ್ನು ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಡಿದರು. ಕಾರಂತರಿಂದ, 'ನೀ ಕೊಡೆ, ನಾ ಬಿಡೆ' ಆಯಿತು. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಖುಷಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೇ ಬದಲಾಗುವಂತಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಎರಡು ಗಂಟೆ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟು, ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ತಟ್ಟಿ, ತಡಕಿ, ಬಡಿದೆಬ್ಬಿಸಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವಿಕೆಯನ್ನೇ ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಅನುಭವ ಅನಿಸುವತ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕಲು ಆರಂಭಿಸಿತು. ಆರಾಮವಾಗಿ ಆನಂದಿಸುವ ಕಾಮಿಡಿ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಖುಷಿ ಕೊಟ್ಟರೆ, ಈ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ವಿಚಾರಪೂರ್ಣ ಅನುಭವ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಖುಷಿ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು."[೨೪]

ಸಿಂಹರ ಅನುಭವವು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಜಿ.ಕೆ. ಗೋವಿಂದರಾವ್ ಅವರ ಅನುಭವವೂ ಆಗಿತ್ತು: "೧೯೫೦ರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದರು. ಅದೇ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಕೆ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್ ಅವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 'ರವಿ ಕಲಾವಿದರು' ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ನನಗೆ ನೆನಪಿರುವಂತೆ ಕೈಲಾಸಂ, ಪರ್ವತವಾಣಿ, ದೀಕ್ಷಿತ್ ಅವರಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಗಿದ್ದ ಬೆಂಗಳೂರು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಹೊಸ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದಂತಾಯಿತು. 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ಬೀರಿದ ಪರಿಣಾಮ ಇನ್ನೂ ಅಚ್ಚಳಿಯದಂತೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದೆ."[೨೫]

೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ ಹಿಂದೀ ಆವೃತ್ತಿ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರಮಟ್ಟದ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಆಸಕ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಧಾರವಾಡದ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲೋದ್ಧಾರಕ ಸಂಘ, ಮುಂಬಯಿಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್, ಬಾಗಲಕೋಟೆಯ ವಾಸುದೇವ ನಾಟ್ಯ ವಿನೋದಿನಿ ಸಭೆ, ಸಾಗರದ ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು—ಇವರಲ್ಲದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಲಲಿತ ಕಲಾನಿಕೇತನ ಮೊದಲಾದ ಹವ್ಯಾಸೀ ತಂಡಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಆತಂಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಹಾಗೆಯೇ

ಉಳಿದುಕೊಂಡವು: "ನಾನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗಿಲ್ಲ, ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಸಂಘಟನೆಗಳು ವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆ ೫-೬ ವರ್ಷಗಳ ಅನುಭವದಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ನನ್ನ ದೃಢವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದ್ದಿತು." ಎಂದು ಅವರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೨೬] ಇದರಿಂದಾಗಿ, ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರೂ ಹೊರತಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಅವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಶ್ರೀರಂಗರಂತೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದವನ್ನೂ ಬದಲಾಯಿಸೋದಕ್ಕೆ ಬಿಡ್ತಾ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ರಿಹರ್ಸಲ್ ನೋಡಿ ತಾವು permission ಕೊಟ್ಟರೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟ್ಕ ಆಗ್ಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಹಟ ಹಿಡೀತಾ ಇದ್ರು ಕೆಲವು ಸಾರಿ."[೨೭] ೧೯೭೦ರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ನಾವೀನ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾತ್ರ ನಾಟಕಕಾರನ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಇದರಿಂದಾದ ಲಾಭ-ಹಾನಿಗಳ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಇನ್ನೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು, ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಯಕತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಇವರ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು—ಇವು ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕಗಳಾದ **ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ** ಹಾಗೂ **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕುಗಳ** ವಸ್ತುವಾದ್ದರಿಂದ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಂಧಿಕಾಲದ ರಚನೆಗಳಾದ **ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ** ಹಾಗೂ **ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು** ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಅವರ **ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು**ವರೆಗಿನ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಿದೆ.

೧. ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ (೧೯೫೭)

ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿಯಿಂದ ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಯಿತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮುನ್ಸೂಚನೆಗಳು ಅವರಿಗೆ **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**ದ ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಡಿದ್ದವು. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ "ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗಿಂತ ಆ ಸಮಾಜದ ಕರ್ತೃವಾದ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವವೇ ಮುಖ್ಯವಸ್ತು"ವಾಗಿರುವುದು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಓದುಗರನ್ನು ಗೊಂದಲಕ್ಕೀಡು ಮಾಡುವಂತಹುದಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡ **ಹರಿಜನ್ವಾರ**, **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ**ಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ

ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಅಂತರವೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ಮಾನವ (Man in Society) ಅವರ ನಿರೀಕ್ಷಣೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖವೇ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದ್ದಿತು. ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು ಈ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ, **ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ** ಹಾಗೂ **ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು** ಇಂಥ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ (transitional) ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ಹಾಗೂ ಅದರ ನಂಬುಗೆಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಾತಾವರಣವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಜೀವನಕ್ಕೆ ಜೋಕಾಲಿಯ ರೂಪಕವನ್ನು ಕೊಟ್ಟುದುವರ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ: "ಜೋಕಾಲಿ ಎಷ್ಟು ತೂಗಿದರೂ ಇತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹೋಗುವುದಲ್ಲದೆ ಸ್ಥಳದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುನ್ನಡೆ ಎಂಬುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೆಡೆ ಹಿರಿಯರು, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ತರುಣರು—ಇಬ್ಬರೂ ಇತ್ತ ಸ್ವಾರ್ಥ, ಅತ್ತ ವಂಚಕತನ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆಯೆ ಹೊಯ್ದಾಡುತ್ತಿರುವವರಲ್ಲದೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗಲೊಲ್ಲರು ಎಂಬ ವಿಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆ ಹೆಸರು ಬಂದಿತು."[೨೦] ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಾದ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ತಮ್ಮ ನಂತರದ ಪೀಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿಷಯ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಮುನ್ನಡೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಪ್ರಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿರಾಶಾವಾದಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದು:

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ: *ನಮಕಿಂತ ನಮ್ಮ ಹುಡುಗ್ರು ಮುಂದಾದ್ರು ಅಂತೀನಿ*

ನಾರಾಣಪ್ಪ: *ಅಂದ್ರ:*

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ: *ನಮ್ಮ ಕಾಲದಾಗ ಮನಸಿಗೆ ಒಪ್ಪಿದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮದಿವಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮನ್ಯಾಗ ತಂದಿಡೋ ಧೈರ್ಯ ಇದ್ದಿಲ್ಲ ಅಂದ...*

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇ ಇರುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ, "ಇಬ್ಬರನ್ನೂ (ತರುಣರು ಹಾಗೂ ಹಿರಿಯರು) ನನ್ನೆದುರಿನಲ್ಲಿಯೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿಕೊಂಡೆ, ಇವರೀರ್ವರಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು" ಎನ್ನುವುದು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ತಾನು ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಮದುವೆಯಾದನಂತರ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಲೈಂಗಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಮದುವೆಯ ಹೊರಗೆ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡುದುದನ್ನು, ಲಂಚ ತಿಂದು ಹಣ ಗಳಿಸಿದನ್ನು ತಾನಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ವಿಷಯ ಅವನ ಆಪ್ತ ಗೆಳೆಯ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿ ನಾರಾಯಣಪ್ಪನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಬಹಳ ಜನರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. "ನಿಮ್ಮಪ್ಪ ನೌಕರಿಯೊಳಗಿದ್ದಾಗ ಜಗ್ಗಿ ಲಂಚ ಎಳೀತಿದ್ದನಂತೆ..." ಎಂದು ನರಸಿಂಹನ ಗೆಳೆಯ

ಎಷ್ಟು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪೆನ್ಷನ್ ಪಡೆದ ಮುದುಕನಾದರೂ ಅವನ ರಸಿಕತೆ ಆರಿಲ್ಲ. ಅರುಣಾಳಲ್ಲಿಯ ಅವನ ಆಸ್ಥೆ ಕುತೂಹಲದ ಮೇರೆಯನ್ನು ದಾಟುತ್ತದೆ. ಅರುಣಾ ಇದನ್ನು instinctively ಗುರುತಿಸುತ್ತಾಳೆ. ("ನಿಮ್ಮ ತಂದೆ ಬಹಳ ರಸಿಕ ಕಾಣ್ತಾರ") ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಉದ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಕರವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅವನು ತೋರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಕರವಸ್ತ್ರದ ವಾಸನೀಯಿಂದ ಹೆಂಗಸರ ಗುರ್ತು ಹಿಡಿಯೋದುಂಟ್ರ?" ಎಂದು ನಾರಣಪ್ಪ ತನ್ನ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಸೂಚಿಸಿದಾಗ "ಅನುಭವ ಇದ್ದವನಿಗೆ ಅದು ಸುಲಭ" ಎಂದು ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಡೌಲಿನಿಂದಲೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಲಂಪಟತನದ ಬಗ್ಗೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಅಭಿಮಾನವೇ ಇದೆ. "ನಾರಣಪ್ಪಾ ನಂ ಹಿರೇರು ೫೦ ವಯಸ್ಸಿನ ಮ್ಯಾಲೆ ಎರಡನೇ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಸಂಸಾರ ನಡೆಸಿದರು. ಈಗ ೨೫ರ ತಾರುಣ್ಯದೊಳಗೆ ಒಂದು ಮದುವೆ ಆಗೋ ಯೋಗ್ಯತಾ ಇರೋದಿಲ್ಲ." "ಸಾಯೋತನಕ ಸುಖದಿಂದಿರ್ಬೇಕು ಅಂತ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಬುದ್ಧಿಯಿಲ್ಲ. ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಸುಖ ಸಿಕ್ಕಿದರ ಸಾಕು ಅನ್ನೋ ಧ್ಯೇಯ ಇವರದು" ಎಂದು ಹೊಸ ಪೀಳಿಗೆಯನ್ನು ಅವನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾರಣಪ್ಪ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯಾದರೂ ಲೈಂಗಿಕ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಸಕ್ತನೇನಲ್ಲ.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ನರಸಿಂಹರನ್ನು ಒಂದೇ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿ ತೂಗುವುದು ಸರಿಯೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ನರಸಿಂಹ ತಂದೆಯಲ್ಲಿ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಇದು ವಂಚಕತನ ಎಂದು ಜರಿಯುವಷ್ಟು ಹೇಯ ವರ್ತನೆಯೇನಲ್ಲ. ಅರುಣಾಳೊಡನೆ ಅವನಿಗಿರುವ ಸಂಬಂಧ ಗಟ್ಟಿಯಾದದ್ದು. ತನ್ನ ತಂದೆಯಿಂದ ಈ ಸಂಬಂಧ ಮುಚ್ಚಿಡುವುದರ ಕಾರಣ ಅವನಿನ್ನೂ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾನೆನ್ನುವುದು. ಆದರೆ ಅವನು ಅರುಣಾಳನ್ನು ವಂಚಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ರಹಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ನರಸಿಂಹನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಅದು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಉದಾರವಾಗಿದೆ. ಅರುಣಾಳಂತೂ ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಹುಡುಗಿಯೆಂದೇ ಚಿತ್ರಿತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಯಾವ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾವು ನೋಡದ ವಿವೇಕ ಅವಳಲ್ಲಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನರಸಿಂಹ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ಮದುವೆಯ ಮಾತೆತ್ತಿದಾಗ ಅವಳು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು: "ನೀವು ಮೊದಲು ನೌಕರಿ ಹಿಡೀರಿ, ಆ ಮ್ಯಾಲೆ ಹೆಂಡ್ತೀನ್ನ ಬಯಸರಿ... ಅಷ್ಟರಾಗ ನಾನೂ ನೌಕರಿ ಹಿಡಿದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವನ ಬಯಸತಿರತೀನಿ." ಹರಿಜನ್ನಾರದ ಶ್ಯಾಮ-ಯಮುನೆಯರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ನರಸಿಂಹ-ಅರುಣಾರಲ್ಲಾದ ಪ್ರಗತಿಯ ಅಂದಾಜು ಬರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮಾತ್ರ ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ ಮುದುಕನಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕ ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದರ ಮೂಲಕ

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಅದೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾವು 'ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರವಾಹ' ಹಾಗೂ 'ಪ್ರಾರಬ್ಧ' ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅವರ ಏಕಾಂಕ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮಹತ್ವದ್ದೆನಿಸಿದರೂ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೇನೂ ಉಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿಧಾನಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಹೊಸತು ಯಾವುದು, ಹಳೆಯದು ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದೇ ಕಷ್ಟ. ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದುಂಟು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಟಿ.ಎಸ್. ನಾಗಾಭರಣ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಇವರ ತಂತ್ರವಿಶೇಷ ಎಷ್ಟು ವಿಶೇಷ ಅಂದರೆ ಅನಂತರ ಬಂದ ಯಾವ ಹೊಸ ತಂತ್ರದ ನಾಟಕವೂ ನಮಗೆ ಅಚ್ಚರಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲ ಎಷ್ಟೋ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆ ಆಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು."[೩೯] ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇದರ ಅರಿವಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅವರ ನಗೆ[೬೦] ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.[೪೦] ಈ ತಂತ್ರವಿದ್ಯೆ ಉತ್ಸ್ಫೂರ್ತ ಸೃಷ್ಟಿಯೋ ಅಥವಾ ಜಗತ್ತಿನ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದೋ ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ.

ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಂಜನೆಯನ್ನೊದಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಂತಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಿನಿಮೀಯ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಎಮ್ಮಿಯ ಕುಹಕತನವನ್ನು ಬೈಲಿಗೆಳೆಯಲು ಅವನನ್ನು ಹಾಗೂ ಅರುಣ, ಕೇಪಿಯರನ್ನು ಉದ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಬರಹೇಳುವುದು, ಅನಾಮಧೇಯ ಪತ್ರಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ-ನಾರಣಪ್ಪ ಪತ್ತೇದಾರಿಕೆ ನಡೆಸುವುದು, ಎಮ್ಮಿ ಅರುಣಾಳ ಬ್ಲ್ಯಾಕ್ ಮೇಲಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು—ಇವು ತೀರ ಪರಿಚಿತವಾದ ವಿಧಾನಗಳು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಅವು ರಂಜನೆಯನ್ನೊದಗಿಸಬಲ್ಲುವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಲ್ಲ.

ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ದಿಲ್ಲಿಯ ವಾಸದಲ್ಲಿ ಬರೆದರು ಹಾಗೂ ಧಾರವಾಡದ ಕನ್ನಡ ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿಗಳು ಅದನ್ನು ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ೨೬.೧೧.೧೯೫೫ರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು.

೨. ಗೆಳೆಯ ನೀನು, ಹಳೆಯ ನಾನು

ಕಾಲಿದಾಸನ **ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು** ಹಲವಾರು ಆಧುನಿಕ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, "ಶಾಕುಂತಲವು ಭಾಷಾಂತರಗಳಿಗೆ ಸೆರೆ ಸಿಕ್ಕುವ, ಮಿತ ಸೌಂದರ್ಯದ ಕೃತಿಯಲ್ಲ....

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಜೇನುಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಅದನ್ನು ತೊಟ್ಟುತೊಟ್ಟಾಗಿ ಸವಿದು, ನಮ್ಮ ರುಚಿಯ ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ ಚಿರಂತನವಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು."[೩೧] ಗೆಳೆಯ ನೀನು, ಹಳೆಯ ನಾನು ಶಾಕುಂತಲದ ಭಾಷಾಂತರವಲ್ಲ. ಅದರ ಆಧುನಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರ.

ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನವೊಂದರಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಹೀಗಿದೆ:

ಕಾಳಿಯ ಕಂಕಾಳದಿಂದ ಮುನ್ನ,
ತ್ರಿಪುರ ಸಂಹಾರದಿಂದ ಮುನ್ನ,
ಹರಿವಿರಿಂಚಿಗಳಿಂದ ಮುನ್ನ,
ಉಮೆಯ ಕಲ್ಯಾಣದಿಂದ ಮುನ್ನ,
ಮುನ್ನ, ಮುನ್ನ, ಮುನ್ನ,
ಅಂದಿಂಗೆಳೆಯ ನೀನು, ಹಳೆಯ ನಾನು
ಮಹಾದಾನಿ ಕೂಡಲಸಂಗಮದೇವಾ.

ವಚನ ಜೀವ-ಪರಮಾತ್ಮ ಸಂಬಂಧದ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾಲದ ಬಂಧನವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡು ಜೀವಗಳ ಅಳಿಯದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸಲು ವಚನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಾಲನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಈ ಸಾಲನ್ನು ತಪ್ಪಾಗಿ ಓದಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಸರಿಯಾದ ಅನ್ವಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಲು "ಅಂದಿಂಗೆ ಎಳೆಯ ನೀನು, ಹಳೆಯ ನಾನು" ಎಂದಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಅವರೇ ಒದಗಿಸಿರುವ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯ ವಿವರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾಠಾಂತರಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ. 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ: "ಸನಾತನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅವು (ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣು) ಒಂದನ್ನೊಂದು ಬಲ್ಲವು; ಒಂದು ಗೆಳೆಯ, ಇನ್ನೊಂದು ಹಳೆಯ. ಗೆಳೆತನಕ್ಕೆ ಚ್ಯುತಿ ಬಂದಲ್ಲಿ ಹಳೆತನದ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತೆ ಅದನ್ನು ಕೂಡಿಸುವುದು. ಗೆಳೆತನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚ್ಯುತಿಯು ಅದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಸಂಧಿಸುವ ಕೀಲದಂತಾಗುವುದು." ಈ ಒಳನೋಟ ತಮಗೆ ದೊರಕಿದುದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೇಘದೂತ ಹಾಗೂ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತಗಳಿಂದ ಎಂದು ಅವರು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.: "ಈ ಕವಿಗಳು ಆದರ್ಶ ದಾಂಪತ್ಯವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗಲೂ ಪ್ರಣಯಿಗಳು ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಅಗಲಿದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ." ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ಬರೆದ ಅವರ ಅಧಿಕಮಾಸ ವಿವಾಹದ ಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು ಪ್ರೇಮದ ಮೀಮಾಂಸೆ.

ಮೂಲದ ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆ, ಸಂಕೇತಗಳಿಗೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲದ ಹೆಸರನ್ನೇ

ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ ಶಕುಂತಲೆ ಒಬ್ಬ ಆಧುನಿಕ ಯುವತಿ. ಕಣ್ವನಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯ 'ತಂದೆ'ಯೂ ಸಾಕುತಂದೆ. ದುಷ್ಯಂತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆಧುನಿಕತೆಗಳ ನಡುವೆ ಹೊಯ್ದಾಡುವ ಶ್ಯಾಮನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ಯಾಮ-ಶಕುಂತಲೆಯರ ವಿವಾಹವೂ ಪ್ರೇಮವಿವಾಹವೆ. ಅನಸೂಯೆ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವಳು ಮನೋಹರನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಮನೋಹರ ಹಾಗೂ ಪ್ರೊಫೆಸರ ಮೂಲದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಪಾತ್ರಗಳು. ಕಳೆದು ಹೋದ ಉಂಗುರದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಪುರಾಣಕಾಲದ ಶಾಪ ಇಲ್ಲಿ 'ಬುದ್ಧಿವಂತರ ಸಂಶಯ'ವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಹಿಂದೆ **ಶಾಕುಂತಲ**ವಿದ್ದಂತೆ ಇಬ್ಸೆನ್ನಿನ A Doll's House ದಂಥ ನಾಟಕಗಳೂ ಇವೆಯೆನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ ಅಂತವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನೋರಾಳಂತೆ ಶಕುಂತಲೆ ಕೂಡ ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗಂಡನೊಡನೆ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧದ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ: "ಯಾವಾಗ ಎಂದಿರಲ್ಲ? ಯಾವ ದಿನ ನಾನು ನಿಜವಾಗಿ ಒಂದು ವೇಳೆ ನಡತೆಯಲ್ಲಿ ಜಾರಿದರೂ ನಿಮಗೆ ನನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೋ ಆ ದಿನ, ನನಗಾಗಿ ನಿಮ್ಮ ಪ್ರೇಮ ಸಾತ್ವಿಕವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವ-ಆ ದಿನ."

ಶಾಕುಂತಲದೊಡನೆ ಗೆಳೆಯ ನೀನು, ಹಳೆಯ ನಾನುವಿನ ಹೋಲಿಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ತರಲಾರದು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಆ ಸಂದರ್ಭ ಬಿಟ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಓದುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನೋಡಿದಾಗ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹಾಗೂ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಡುವಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತೋರಿದ ಕೌಶಲ್ಯ ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಬಲ್ಲದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಶ್ಯಾಮ-ಶಕುಂತಲೆಯರ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಅವರು 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಶಕುಂತಲೆ ಗಾಂಧಿಯುಗದ ಹೆಣ್ಣು, ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿಯ ಆನುಷಂಗಿಕ ಅಂಗವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಸ್ತ್ರೀಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕೂಸು. "೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ತರುಣಿಯರಲ್ಲಿ.... ಶಕುಂತಲೆ ಆದೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿದ್ದಳು; ಆದರೆ ಅಂದಿನ ಯುವತಿಯರಿಗೆ ಆಕೆಯನ್ನು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಚುರುಕುತನ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಪಾತ್ರದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಕುಂತಲೆಯ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಹಿಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ New Woman ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಮನೋಹರ ಹಾಗೂ ಅನಸೂಯೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆಧುನಿಕರು. ಆದರೆ, ಶ್ಯಾಮನಲ್ಲಿ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಇದೆ. ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ತಾಕಲಾಟ ಅವನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. 'ತಂದೆ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮನಿಗೆ ಅವನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ವಿವಾಹ-ವಿಚ್ಛೇದ ಅಗತ್ಯ ಅನ್ನೋ ಇಂದಿನ ನೀತಿಯೂ ಬೇಕು ನಿನಗೆ; ಹಿಂದಿನ

ನೀತಿಯಂತೆ ಪ್ರತಿವ್ರತಾ ಹೆಂಡತೀನೂ, ಬೇಕು ನಿನಗೆ". ಶ್ಯಾಮನ ಸೋಲು ಇರುವುದು ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾಗದೇ ಇರುವುದರಲ್ಲಿ. "ಕಾಲ ಬದಲಾದರೂ ನಡೆದು ಬಂದ ಗಂಡಸಿನ ಹಕ್ಕುದಾರಿಕೆಯ ಸ್ವಭಾವ ಬದಲಾಗಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವನನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ 'ತಂದೆ' ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, "ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಗಂಡನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯಲ್ಲ; ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬೆಳೆಯುವುದು" ಎನ್ನುವ ಸತ್ಯ ಶಕುಂತಲೆಗೆ ಹೊಳೆದಂತೆ ಅವನಿಗೆ ಹೊಳೆದಿಲ್ಲ. ಮನೋಹರ ಹೇಳುವಂತೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶ್ಯಾಮನ ಮೈಯಲ್ಲಿಯೇ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪಾತಿವ್ರತ್ಯಕ್ಕೂ ಶೀಲಕ್ಕೂ ಅವನು ಸಂಬಂಧ ಹಚ್ಚುವ ರೀತಿ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ.

'ತಂದೆ'ಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಟಿ.ಪಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರು ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ನಾಟ್ಯಸಭೆಯವರು ೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ: "ತಂದೆ ಕೇವಲ ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಪ್ರೊಫೆಸರನಂತೆ ತಾತ್ವಿಕದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಪುಸ್ತಕವನ್ನೋದಿ ಜೀವನವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವವನಲ್ಲ, ಶ್ಯಾಮನಂತೆ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ನವಯುವಕನೂ ಅಲ್ಲ. ಆತನು ಹಳೆ-ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳ ಸೇತುವೆಯಂತಿದ್ದಾನೆ. ಬದುಕಿನ ಅನುಭವವೇ ಅವನಿಗೆ ದಾರಿದೀಪ. ಅವನದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾನವೀಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಾಗಿದೆ" ಜರಾಸಂಧಿಯ ಪಾಂಡಪ್ಪನೇ ಇಲ್ಲಿ 'ತಂದೆ'ಯಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ಅಂಶ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ಶ್ಯಾಮ-ಶಕುಂತಲೆ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಮೆಚ್ಚಿ ವಿವಾಹವಾದವರು. ಆದರೆ ಒಂದು ಉಂಗುರದ ನಿಮಿತ್ತ ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ವಿರಸ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಉಂಗುರವನ್ನು ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಕಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಶಕುಂತಲೆ ಪ್ರೊಫೆಸರನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರೊಫೆಸರ ಅವಳಿಗೆ ಮರಳಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಶಕುಂತಲೆ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತಾಳೆ. ಶಕುಂತಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹಾಗೂ ಪ್ರೊಫೆಸರನ ಶುದ್ಧಸಂಬಂಧವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಧೈರ್ಯವಿದೆ. "ನಾನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡದ್ದು ಕೆಟ್ಟ ಹೆಸರನ್ನಲ್ಲ, ಸತ್ಯದ ಹೊಣೆಯನ್ನು" ಎಂದು ಅವಳು ವಿವರಿಸಿದರೂ ಶ್ಯಾಮನ ಸಂಶಯ ದೂರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಳೆದು ಹೋದ ಉಂಗುರ ಮತ್ತೆ ಸಿಕ್ಕರೂ ಈ ಅನುಭವದಿಂದ ಹೊಸಬಳಾದ ಶಕುಂತಲೆ ಶ್ಯಾಮನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಗಂಡನೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಿದ್ಧಳಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಗೆಳೆಯ ನೀನು, ಹಳೆಯ ನಾನು ನಾಟಕವನ್ನೇ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿ.ಎಂ. ಇನಾಂದಾರ್ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ನಾಟಕೀಯತೆ'ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಅರ್ಥಯುತವಾದ ಕೇಂದ್ರಸನ್ನಿವೇಶದ ಆಯ್ಕೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವ

ಪ್ರಯೋಗ-ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸೃಷ್ಟಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಕಳೆತುಂಬಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ನಡೆದಂತೆ ಕಂಡದ್ದನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಅವರ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ."[೩೪] ಎಂಬ ಅವರ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಒಳನೋಟಗಳಿವೆ.

೩. ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು (೧೯೫೯)

ಗೆಳೆಯ ನೀನು, ಹಳೆಯ ನಾನು ನಾಟಕದ ರಚನೆಗೂ **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು** ನಾಟಕದ ರಚನೆಗೂ ನಡುವೆ ಕೇವಲ ಐದು ತಿಂಗಳುಗಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಅಜಗಜಾಂತರವಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆದರು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ನಿಜವಾಗಿ ಹೊಸತೆನ್ನುವ ಅಲೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಈ ನಾಟಕದಿಂದಲೇ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೂ ಇರಲಾರದು.

ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಹೀಗಿವೆ: "ಮೂರು ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು, ಸಮಾಜ, ಕೊನೆಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಬಂದು ತಪ್ಪು ಮಿಕ್ಕವರದಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರದೆ, ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣೆದುರು ನಡೆಮದಕ್ಕೆ ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿ ಕಲ್ಪಿತ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಇವರು-ಎಂದು ಕಂಡು ನಾಟಕಕಾರನ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳ ನಾಟಕವು ನಡೆದರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡದೆ, ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಹೊರಟುಹೋದ ಮೇಲೆ ಬಾಗಿಲು ಮುಚ್ಚಿ ಬೀಗವನ್ನು ಹಾಕುವ ಮೂರ್ಖರು ನಾಟಕಕಾರರು ಎಂದು ತೋರಿಸಿದೆ."[೩೫] ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಮೂರ್ಖತನವನ್ನಷ್ಟೇ ಅವರು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ 'ಒಸ್ನೆಲೆ'ಯೊಳಗಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರರು, ಶ್ರೀರಂಗರು, ಹೇಳಿದಂತೆ, 'ಮೂರ್ಖ'ರಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯೂ ಜಾಣತನವಿಲ್ಲ, "ಜೀವನದೆದುರು ಕನ್ನಡಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅದರ ಗುಣ ದೋಷಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡುವ ಧೈರ್ಯ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತನ" ಕಳೆದುಕೊಂಡುದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯ "ಆತ್ಮವಂಚನ ಮತ್ತು ಪರವಂಚಕ ಘಾತುಕ ಶಕ್ತಿ"ಗಳಾದುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ವಭಾವತಃ ನಿರಾಶಾವಾದಿಗಳಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು** ಕಲೆ, ಜೀವನ, ವಿಮರ್ಶೆ—ಎಲ್ಲವುಗಳ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನೇ ತೋರಿಸಲು ಹೊರಟಂತಿದೆ.

ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯವಸ್ತು 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ (೧ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ) ವಿಷಾದಯೋಗದಲ್ಲಿದೆ. "ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಎಂದಿಗೂ ಕೈ ಕೂಡ ಹಚ್ಚೋದಿಲ್ಲ" ಎನ್ನುವ

ಅವನ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಪುನರುಚ್ಚಾರದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ನಾಟಕ ಈ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವ ಅವನ ಆವೇಶಪೂರ್ಣ ಭಾಷಣದೊಂದಿಗೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

> *ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದ ಸಂನಿವೇಶ ಇಲ್ಲವೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟುವದಿಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ನಾನು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾರೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರರು. ಕತ್ತಲೆ, ಬೆಳಕು-ಜಗತ್ತಿನ ಮೂಲತತ್ವ, ಅವೆರಡರ ಘರ್ಷಣೆ ಜಗತ್ತಿನ ಜೀವಾಳ. ಅಂತಹ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಲ್ಲದಾಗ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರ ದೊರಕೋದು ಹೇಗೆ?*
>
> *(ಅಂಕ ೩)*

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆಹಗಾರನ ವಿಷಾದಯೋಗಕ್ಕೆ **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು** ಮೊದಲನೆಯ ನಿದರ್ಶನವೇನಲ್ಲ. ೧೯೪೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ 'ಬರೆಹಗಾರನ ಭಗವದ್ಗೀತೆ' (ಜಯಂತಿ ಮೇ. ೧೯೪೦)ಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇಂಥದೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ. "ಕೃಷ್ಣ ಸರಸ್ವತಿಯೇ ನಾನು ಬರೆಯಲಾರೆ" ಎಂದು 'ಬರೆಹಗಾರ' ಹಟ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹಟದ ಕಾರಣ ಮಾತ್ರ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. "ನಾನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬರೆದರೆ ಇವರೆಲ್ಲ ಸಾಯುವುದು ಖಂಡಿತ" ಇಲ್ಲಿ 'ಇವರು' ಎಂದರೆ ಪ್ರಕಾಶಕ, ಮುದ್ರಕ ಇತ್ಯಾದಿ ಅವನನ್ನು ತಮ್ಮ ವ್ಯವಸಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದವರು. 'ಬರೆಹಗಾರ'ನ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸ್ವರೂಪ ನೈತಿಕವಾದದ್ದಾದರೆ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಸಮಸ್ಯೆ ಅವನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದುದು. 'ಬರೆಹಗಾರ'ನಿಗೆ ಆಯ್ಕೆಯಿದೆ, ಆದರೆ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಮೊದಲು ಮೃದುವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕೊನೆಕೊನೆಗೆ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾಯವಾಗಿ ಅದರ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಭಾವುಕ ತಾದಾತ್ಮ್ಯತೆ ತಲೆದೋರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಗೆ ಭಂಗ ಬಂದು ಓದುಗನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗುವುದಾದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾದರಿಗಳು ಇಂದಿನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ವಿಸಂಗತವಾಗಿವೆ, ಅವುಗಳನ್ನು ನಂಬಿದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಹೇಗೆ ಅಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಕಲಾಸನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ-ಉದ್ದೇಶಗಳ ಬಗ್ಗೆ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನಿಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರರಿಗೂ ಇರುವ ದೃಷ್ಟ್ಯಂತರ.

ಬಹುದಿನಗಳಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತ ಬಂದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ 'ಉತ್ತರ ರಂಗ' ಮೊದಲಾದ ಅವರ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗದೊಡನೆ ಯಶಸ್ವೀ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧಿಸುವುದು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಹಾಗೂ ತತ್ವನಿಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಅಶಕ್ಯ ಎನ್ನುವ ನಿಲುವು ಈ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. "ನಿಮ್ಮ ನಾಟಕ ಬ್ಯಾರೆ, ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಬ್ಯಾರೆ", ಎನ್ನುವ ನಿರ್ಣಯ ನಾಟಕಕಾರನದಾದರೆ "ನಾಟಕ ಅಂದ್ರ ನಾಲ್ಕು ಜನಕ್ಕ ಬಂದು ಕೂತು ನೋಡಬೇಕು ಅಂತ ಅನ್ನಿಸಬೇಕು" ಎನ್ನುವುದು ಮಾಲಕ, ಮ್ಯಾನೇಜರರ ನಂಬುಗೆ (೧ನೆಯ, ೨ನೆಯ ಮತ್ತು ೩ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಾಟಕಕಾರ, ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲಕ, ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರನ್ನು 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಗಳೆಂದೇ ಗುರುತಿಸುವ ಹಟ ಯಾಕೆ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ.) ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೆ ಅವರು 'ನಾಟಕಕಾರ'ನಿಗೆ ನಾಟಕ ಪೌರಾಣಿಕವಿರಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಿರಲಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಿರಲಿ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಸೀನು' ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕಳೆಕಟ್ಟುವವೆಂದು ತಾವು ಮಾತ್ರ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ; 'ನಾಟಕಕಾರ'ನಿಗೆ ಅನುಭವ ಸಾಲದು ಎನ್ನುವ ಕನಿಕರಭಾವದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. "ನಮ್ಮ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ?" "ನಾಟಕಕಾರನ ನೈತಿಕ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಗತಿಯೇನು?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ತೀರ ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅವರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾಟಕ ಒಂದು ಬಿಜಿನೆಸ್ಸು. ಅದನ್ನು ಹೇಗೆ ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಿ ನಡೆಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದೊಂದೇ ಅವರೆದುರಿಗಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕತೆಗಳಿವೆ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೆ ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.[೬೬] ಮೊದಲನೆಯದು, ಕಲಾಸನ್ಯಾಸದ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಕೈಗೊಂಡ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಹಾಗೂ ಅವನನ್ನು ಮತ್ತೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಹಚ್ಚಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಕಂಪನಿಯ ಮಾಲಕ ಹಾಗೂ ಮ್ಯಾನೇಜರರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಾದದ ರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಎರಡನೆಯದು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನಾವಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದಾಗಿದೆ.ಈ ಎರಡೂ ಕತೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದು ಕಂಡರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ನಾಟಕಕಾರನ ಮನೆಯ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗಿಕೊಂಡರೂ ಅವನಿಗೆ ಇದರ ಅರಿವಿಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ತನ್ನ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಏನು ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನು ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೆ, ಈ ಘಟನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರೋ. ಕಾಸಿಗೆ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಮೂರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ರಹಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. "ಈ ನಿಮ್ಮ ನಾಟಕ ನನಗ ಯಾಕೋ ಸಂಶಯದ ವಿಷಯ ಅನಿಸ್ತದ, ಅಲ್ಲ, ನಾ ಬಂದಾಗೊಮ್ಮೆ ನಿಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಚರ್ಚಾನೇ ನಡೆದಿರ್ತೇಕು ಅಂದ್ರ" (ಅಂಕ ೧)

ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರ-ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂಬಂಧದ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದುವರೆಗೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಲೇಖಕರು ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬೆಳಕು (ಅಥವಾ ಕತ್ತಲೆ!) ಚೆಲ್ಲಲು ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವನ್ನು 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಬಗ್ಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ತಳೆಯುವ ತಾದಾತ್ಮ್ಯದ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ Stereotype ಗಳಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ನಾಟಕಕಾರ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ Stereotype ಗುಣವಿದೆ ಎನ್ನುವ ಸತ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹೊಳೆದಂತಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ, 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಸಮರ್ಥನೆಯ, ಆತ್ಮಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಮಾತು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದೋ ತಿಳಿಯದೆಯೋ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಯಾಕೆ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರಾಗಲಿ, ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿಗೆಯೆ ನಿಲ್ಲದೆ ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಬೆಸುಗೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದುಂಟು.

ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲಾಸನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾಮೂಢತೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಜೀವನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಅಸಮರ್ಪಕ ಧೋರಣೆಗಳು. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ನಾಗರಿಕ'ನಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಆಸ್ಥೆ, ಅಭಿರುಚಿಗಳು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೆಂದೇ ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವ ಜೀವನ ನೀರಸವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದುದರಿಂದಾಗಿಯೋ, ಅಥವಾ ಸಂವೇದನೆಯ ದೌರ್ಬಲ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೋ ನಾಗರಿಕ ಸೈಜಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಮ್ಯಾನೇಜರ್ 'ಸೀನು'ಗಳ ಕನಸು ಕಟ್ಟಿದರೆ, ಇವನು ಅದ್ಭುತರಮ್ಯದ ಆರಾಧಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಹರಿಯಬಿಟ್ಟು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ರೋಮಾಂಚಕತೆಯನ್ನೇ ಅವನು ಅರಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ನಾಗರಕ : *ಸ್ಕ್ರೀನೇನು? ನೋಡಿದ್ದರ ತಿಳೀತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಮೋನಿ ಆಗೋದ, ಮೋನಿ?*

ಎನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ : (ಬೆಪ್ಪಾಗಿ) ಏನುಬಿಂ?

ನಾಗರಿಕ : *ಮೈನವಿರೇಳುವಂಥಾ ದುರ್ಘಟನೆ: ಲೈಂಗಿಕ ದುರ್ಘಟನೆ!*

(ಅಂಕ ೧)

ಶ್ರೀಮಂತ ಮುದುಕನ ಕೊಲೆ, ತರುಣ ದಂಪತಿಗಳ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ, ಇವು ಈ 'ನಾಗರಕ'ನ ಆಸ್ಥೆ ಕೆರಳಿಸುವ ರೋಮಾಂಚಕ ವಿಷಯಗಳು. 'ನಾಟಕಕಾರ' ಹೇಳುವಂತೆ, 'ಬಲವಾಗಿ ಬಿಗಿದು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿದ ಸುಪ್ತಭಾವನೆಗಳೇ ಅವನ ಪ್ರಪಂಚ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದೇ ಸಾಹಿತ್ಯ. ನಾಟಕಕಾರನ ಕಲಾಸನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ

'ನಾಗರಕ' ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರ ಮುಖಾಂತರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ, ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ವಿಕೃತ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಒಂದು ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ.

ಪ್ರೋ.ಕಾ. : ಅಂದ್ರೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯೋದು ನಿನ್ನ - ಅದು ಯಾವುದೋ? - ಹುಚ್ಚು ಅನ್ನು.

ನಾಗರಕ : ಅದು ನನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ.

ಪ್ರೋ.ಕಾ. : (ಬೆರಗಾದವನಂತೆ) ಇದೇನ್ ತಂದೆ ಹೊಸ ಸರಕು!

ನಾಗರಕ : ನನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಂದ, ಅಂದ್ರೆ ಅದೊಂದು ಭಾವನಾ-ಪ್ರಧಾನ ಸರಕು.

ಪ್ರೋ.ಕಾ. : (ಸಂತಯಿಸುವವನಂತೆ) ನನ್ನ ಮಾತು ಕೇಳು. ನಿನಗೆ ನಿದ್ದೆ ಜೋರಾಗಿ ಬರ್‍ತಾ ಇದೆ, ನಾಲಗೆ ಏನೇನೊ ಬಡಬಡಿಸ್ತದೆ.

ನಾಗರಕ : (ಕನಿಕರ ತೋರಿಸುವವನಂತೆ) ಅಯ್ಯೋ! ನಿಮ್ಗೇನು ತಿಳೀಬೇಕು ಆ ರಸಮಯ ಪ್ರಪಂಚ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ಗಂಡ ಸಂಶಯದಿಂದ ಆಕೆಯ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದರೆ, ಗಂಡನನ್ನು ಅಸಹ್ಯವಾಗಿ ನೋಡುವ ಹೆಂಡತಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಂದರೆ, ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಸುವ ತರುಣ ದಂಪತಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ತೋಳ್ತೆರೆಯಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿದರೆ-

ಪ್ರೋ.ಕಾ. : ಎಲ್ಲಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾಡತಾರ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗು ಮಹಾರಾಯಾ. ಇಲ್ಲಿ-

ನಾಗರಕ : ಹಾಗೆ ನಡೆಯುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಸಮಯವಾಗಿದೆ. ಜೀವನಾನೂ ರಸಮಯ ಆಗಬೇಕಾದರೆ ಜೀವನದಲ್ಲೂ ಹಾಗೇ ಮಾಡಬೇಕು.

(ಅಂಕ. ೩)

ಸಾಹಿತ್ಯ ಜೀವನವನ್ನುಸರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬುಗೆಯಾದರೆ 'ನಾಗರಕ'ನ ತತ್ವವೇ ಬೇರೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೇ ಜೀವನ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರ ಅವನದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಪರ್ಯಸ್ತ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಅವನು ಜೀವನದತ್ತ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅಮೇರಿಕನ್ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಫಿಲಿಪ್ ರಾತ್ My Life As A Young Man ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಧೋರಣೆಗಳಿಂದುಂಟಾಗುವ ದುರಂತಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ 'ನಾಗರಕ' ಇಂಥ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ತೀವ್ರ ಸಂವೇದನೆಯೂ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. Facts ಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ಪ್ರೋ.ಕಾ.ನನ್ನು ಗೊಂದಲಕ್ಕೀಡು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ಜೀವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆಯೆ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಅವನ ಅನಿಷ್ಟ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇಲ್ಲಿ ಹರಿತವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ.

ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನ 'ನಾಗರಕ' ಒಂದು ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರತೀಕ. ರೇಡಿಯೋ ಸಿನಿಮಾಗಳಂಥ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ ಇಂದಿನ ಸಮಾಜದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಯಾರಿಗಾಗಿ ಎನ್ನುವ ಮಹತ್ತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅಹ್ವಾನವಾಗಿ, ಆತಂಕವಾಗಿ, ಅವನು ಇಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ 'ನಾಗರಕ' ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿರೂಪವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನು ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಘಟಕವೂ ಅಹುದು. 'ನಾಟಕಕಾರ' ಹೇಳುವಂತೆ, ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕುಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನೇ ಈ ಜೀವನ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಮಾಜವೇ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿ ಅರ್ಥಹೀನತೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.

. ಇಂಥ ಜೀವನದ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ** ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ತಂತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ವಿಧಾನವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಕಲೆಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಜೀವನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಎದುರುಬದರಾಗಿಟ್ಟು, ಒಂದರ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಕೆಗೆ ಅಸಂಬದ್ಧತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಸಂಬಂಧದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳೆಂದು 'ನಾಟಕಕಾರ' ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವುದಕ್ಕೋಸ್ಕರವೇ ಗ್ರಾಮ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗೆ ತೀರ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಸಂವೇದನೆಯು ಕೂಡ ವಿಕೃತರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. 'ಮಳ್ಳ'ನ ಸೊಸೆ ತವರು ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಲಾರದ ಅವಳ ಗಂಡ ಇವಳ ಹಿಂದೆ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ (ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವ ಪಿರಾಂಡೆಲೊ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲಿ ಏಳುವುದಿಲ್ಲ). ಸನ್ನಿವೇಶ ಇಷ್ಟೊಂದು ಸರಳವಾಗಿದ್ದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಭಾವುಕ ಮಳ್ಳ ತನ್ನ ಸೊಸೆಯನ್ನು ಬಸ್ವ್ಯಾಪನೊಬ್ಬ ಹಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ, ತನ್ನ ಮಗ ಅವನನ್ನು ಖೂನು ಮಾಡಲು ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ (ಇದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ) 'ಮಳ್ಳ' ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಹೇಗೆ ಬಾಹಿರನಾಗುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಲಕ್ಷಿಸತಕ್ಕ ಅಂಶ. 'ಮಳ್ಳ' ಭಾವುಕನಾದರೆ 'ಮಾಪ' ತಾರ್ಕಿಕ. 'ಮಳ್ಳ'ನ ಸೊಸೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಆ ಬಸ್ವ್ಯಾಪನ ಹಿಂದೆ ಹೋಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಅವನ ತರ್ಕ. 'ಅನುಭವ'ವೂ ಕೂಡ ಹೇಗೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ದೂರಕಬಲ್ಲುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ಮಾಪ'ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿದೆ. 'ಮಳ್ಳ', 'ಮಾಪ' ಇಬ್ಬರೂ ತಾವೇ ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಂ ತ್ರಿ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಎರವಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಯುವತಿ" ಮತ್ತು "ವ ವರ" ಇವರಲ್ಲಿಯೂ

ಇದೇ ರೀತಿಯ ಅಳುಕಿನ, ಕುರುಡುತನದ ಜೀವನ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಆತ್ಮಗತ ಭಾವನಾ-ಪ್ರಪಂಚ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸೇತುವೆ ಮುರಿದುಬಿದ್ದದ್ದು ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೀಮಂತ ಮುದುಕ ಸತ್ತದ್ದು (ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕತೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ) ಹಾರ್ಟ್ ಫೇಲಾಗಿ. ಆದರೆ ಒಬ್ಬ ಪೋಲೀಸ್ ಕಾನ್‌ಸ್ಟೇಬಲ್‌ನ ಅಳವಿನಲ್ಲಿರುವ ಈ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿಯದ ಅವನ ತರುಣ ಹಾಗೂ ಅತೃಪ್ತ ಹೆಂಡತಿ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹರಿಬಿಟ್ಟು ಡ್ರೈವರ್‌ನನ್ನು ಶೂರವೀರನನ್ನಾಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವನ ಆರೋಪಿತ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ರೋಮಾಂಚಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ನಿಜವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಅವಳು ತನಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಡ್ರೈವರನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯತೆಗೂ ಮುದುಕನ ಸಾವಿನಿಂದ ಧೈರ್ಯವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸುರಕ್ಷಿತತೆಗೆ ಮಾತ್ರ ದೃಢಪಡಿಸುವ ಅವನ ನಿಜವಾದ ಅವಸ್ಥೆಗೂ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಾಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಜೀವನದ ನೀರಸತೆಗೂ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಯತ್ನವಿದೆ. ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಪೊಳ್ಳು. ಅವರಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಹೋರಾಡುವ ಇಚ್ಛೆಯಾಗಲಿ, ಶಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಜೀವನಗಳ ಅಸಂಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಬಡತನ, ಪ್ರೇಮ,ಸಾವು ಇವುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದ ಎಂಥ ನಾಟಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು, ನೋಡುಗರಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣೀರಿನ ಕೋಡಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ಉಕ್ಕಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮ್ಯಾನೇಜರ-ಮಾಲಕ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನಿಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ನೋಟ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಬಡ ಯುವಕ ಯುವತಿಯರ ಪ್ರೇಮ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿಯ 'ಗಂಡ'ನಿಗೆ ಸಾವೂ ಒಂದು ಹಾಸ್ಯದ ವಿಷಯ. ಜೀವನದೊಡನೆ ಹೋರಾಟ ಅವನಿಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅದರ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಅವನು ಈಗಾಗಲೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಿಂದ ಓಡಿಹೋಗುವ ಇಚ್ಛೆ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ಅದು ಅಶಕ್ಯ ಎನ್ನುವ ಅರಿವೂ ಅವನಲ್ಲಿದೆ. ಉಳಿದಿರುವ ಒಂದೇ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ಬದುಕನ್ನು ಹಾಸ್ಯದ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು, ನಗೆಯನ್ನೇ ಜೀವಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು:

ಹೆಂಡತಿ : *(ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿಯೆ) ಸಾಯೋದಾದ್ರೇನು ತಮಾಷೆ ಅಂತ ತಿಳಿದೀರಾ?*

ಗಂಡ : *ಸ್ವಂತದ ಖುಷಿಯಿಂದ ಸಾಯೋವಾಗ- (ಹೆಂಡತಿ ತಲೆಯನ್ನಲ್ಲಾಡಿಸುವಳು) ಏನು? ಖುಷಿ ಇಲ್ಲ ನಿನಗ? ಸಾಯ್ಬೇಕು ಅನ್ನಿಸೋವಿಲ್ಲ ನಿನಗ? (ತಲೆ ಜಾಡಿಸುವಳು) ಇರ್ಬೇಕು ಅಂಥ ಅನ್ನಿಸ್ತದ? (ತಲೆ ತೂಗುವಳು. ಆಕೆಯನ್ನು*

ಬರಬರ ಮುಂಚೆ ನೀತಲ್ಲಿಗೆ ಎಳೆಯ ತಂದು) ಮೊದಲೇ ಹೇಳ್ಬಾರ್ದಾಗಿತ್ತ? ಥೂ! ಎಷ್ಟು ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕಿದ್ದೆ! ಕಿಸೇದೊಳಗ ನಮ್ಮಪ್ಪರ ಫೋಟೋ ಇಟ್ಟಿದ್ದೆ, ಯಾಕಂದ್ರೆ ಗಿಡಕ್ಕ ಜೋತುಬಿದ್ದ poseಉ ಚೆನ್ನಾಗಿರೋದಿಲ್ಲ ಅಂತ. ಎಲ್ಲಾ ಪೇಪರ್‌ಗಳೊಳಗ ಹೆಸರು ಬರ್ತಿತ್ತು. "ದೇಶದ ಆಧಾರಸ್ತಂಭ ರಾದ ಯುವಕರು ಕೊಂಬೆಗೆ ನೇಣುಹಾಕಿಕೊಂಡರು" ಅಂತ ದೊಡ್ಡ ಅಕ್ಷರಗಳೊಳಗೆ- (ಉಸಿರೆಳೆದು) ಹೋಗಲಿ ಬಿಡು, ಆದೇ ಹೇಳಿದನಲ್ಲ, ಬುದ್ಧಿ ಬಂದಾಗ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕೋದಿಲ್ಲ ಅಂತ- (ಹೆಂಡತಿ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ತನ್ನನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾಳೆಂಬುದು ಲಕ್ಷಕ್ಕೆ ಬಂದು ಒಮ್ಮೆಲೇ ತಡೆಯುವನು.)

(ಅಂಕ ೩)

ಹೀಗೆ, 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲಾಸನ್ಯಾಸ ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತವಾದ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಸತ್ವಹೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನ, ಕಲಾಮೂಢ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜೀವನದೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅನೈಸರ್ಗಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೇ ನಂಬಿ ಸುಳ್ಳು ಬದುಕು ನಡೆಸಿದ 'ನಾಗರಕ'. ಇವರನ್ನು ಆವರಿಸಿದ ಕತ್ತಲೆಯೊಡನೆ ಹೋರಾಡುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸು 'ನಾಟಕಕಾರ'ನಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಊರ ಹೊರಗೆ ಅವನ ಮನೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಬರೆಯುವ ಜಾಗೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕತ್ತಲೆಯೇ ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವುಗಳಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತಾನು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅವನ ಹಟ.

ಆದರೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅ-ನಾಟಕೀಯವಾದ (ಸಂಘರ್ಷದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದ) ಇಂಥ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನ** ಉಗಮವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ ಮಾತು. **ಶೋಕಚಕ್ರದಂಥ** ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈಗ ಬಹುದೂರ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಇಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಬರೆಯುವುದೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯ ನಾಟಕ-antidrama ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹೊಳೆದಂತೆ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನಿಗೆ ಹೊಳೆಯದೇ ಹೋಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗ ಹಾಗೂ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಇವರ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆವಶ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಇದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ಐವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ತಾವು ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು

ತುಳಿದಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಾದ ನಂತರ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಡಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಆಧಾರವಿದೆ: "ಇದೊಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಲೆ, ಜೀವನ, ವಿಮರ್ಶೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸೇರಿದೆ. ತಂತ್ರ ಹೊಸತು, ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಕ್ಯಾಶಕ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಾನು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ದೋಷವಲ್ಲ. ನಾಟಕದಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಾನು ನುರಿತಂತೆ, ನನ್ನ ಶೈಲಿ-ತಂತ್ರಗಳು ಬೆಳೆದಂತೆ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂದುವರಿಯದಿದ್ದರೆ ಅದರ ಹೊಣೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಮೇಲಿದೆ". ಅವರು ಹಿಂದೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿದ "ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ"ದ ಪ್ರತಿಮೆಯಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ "ಅರುಣೋದಯ"ದ ಪ್ರತಿಮೆಯೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಅದು ೬೦-೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬರಲಿದ್ದ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಯಥಾರ್ಥ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. **ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು** ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನವ್ಯ ನಾಟಕ.

ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡ ನಾಟಕ. ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ರಂಗಾಯಣದವರು ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದುದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಹಿಂದೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ಭಾಷಾಂತರ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶನಗಳೊಡನೆ ತಲುಪುವ ಮೊದಲೇ **ಸುನೋ ಜನಮೇಜಯ** ಹಾಗೂ ಇತರ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಟ್ಯಸಂಸ್ಥೆಯಾದ **ದಿಶಾಂತರ್ ಕಭೀ ಚಿತ್ ಕಭೀ ಪಟ್** ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ತ್ರಿವೇಣಿ ಗಾರ್ಡನ್ ಥಿಯೇಟರಿನಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಸತ್ಯದೇವ ದುಬೆಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ **ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು** ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಅವರ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಉತ್ಕರ್ಷ ಮಂಜುಂದಾರ್ ಅದನ್ನು ೧೯೮೯ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ತೆರೆಗೆ ತಂದರು. ದೇಶದ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿದೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

೪. ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ (೧೯೬೦)

ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ನಾಟಕದ ಹಿಂದೆಯೇ ಬಂದ **ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ** ಅದಕ್ಕಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ನಾಟಕ. ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕದ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಾರದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟಿದರೆ, **ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ**ದ ನಾಟಕಕಾರ (ಇವನು ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ಹೌದು)ನಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ-ವಿಶ್ವಾಸ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತದೆ. **ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕಿ**ನಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ ನಾಟಕಕಾರ ಜನರ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಊರ ಹೊರಗೆ ಕತ್ತಲೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ತಾನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಬೇರೆ ಅಲ್ಲ.

ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂಬ ತಿಳಿವು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡವ; ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿರುವ ಅರಿವು ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದಷ್ಟೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವೂ ಆಗಿದೆ. ಒಂದೇ ತಿಂಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಈ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನತೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹೇಳಿದಂತೆ[೬೭] ಇಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಕತೆಗಳಿವೆ ಹಾಗೂ ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸೂತ್ರಧಾರ-ಮುಂದಾಳು ಇವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ಕತೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಂತೆ ಇವರು ಕೇವಲ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಮೂಲಭೂತ ಸಂಕೇತಗಳು. ಪೌರಾಣಿಕ ರೂಪಕದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ ವಿದುರನಾದರೆ ಮುಂದಾಳು ಅಂಧನೃಪಾಲನಾದ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ. ಸೂತ್ರಧಾರ ಜ್ಞಾನ (Wisdom)ದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಮುಂದಾಳು ಶಕ್ತಿ (Power)ಯ ಸಂಕೇತ. 'Wisdom and Power' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ[೬೮] ರಾಜಾರಾಯರು ಈ ಸಂಕೇತಗಳು ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳು ಎಂದು ಸಾಧಾರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾದ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟರ ಸಂವಾದ ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಅರ್ಥ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದೆ.

ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಇವರೀರ್ವರ ಸ್ಥಾನ, ಸ್ವಭಾವ ಹಾಗೂ ವಿಚಾರಗಳ ನಿರ್ದೇಶನವಿದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಲಿ, ಮುಂದಾಳುವಾಗಲಿ ಸಮಾಜದ ಘಟಕಗಳೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಿಂದಲೇ ಎದ್ದು ಬರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜೀವನ ಬೇರೆಯಲ್ಲ, ನಾಟಕ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಎಂಬ ಸೂತ್ರಧಾರನ ನಿಲುವಿಗೆ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅನುಗುಣವಾದದ್ದು. "ನಾನು ಸೂತ್ರಧಾರ; ನಾಟಕಾ ಆಡಿಸೋ ಕೆಲಸ ನನ್ದು" ಎಂದು ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟ್ಯಗೃಹದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ಆಡುವ ಮಾತು, "ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಕೆಲಸಗಳಿಗೂ ಗುಣಾಗಳಿಗೂ ನಾಚಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು ಅನ್ನಿಸ್ತದ, ಇಲ್ಲಾ ಅಂದ್ರ ಅವುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಭದ್ರ ಗೋಡೆ, ಮುಚ್ಚಿದ ಬಾಗಿಲು ಇಟ್ಕೊಂಡು ತೋರಿಸ್ತಿರಲಿಲ್ಲ", ಅವನೊಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯೆನ್ನುವುದು ಥಟ್ಟನೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ... ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು "ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವ ಕೃಪೆ ಮಾಡಬೇಕು" ಎನ್ನುವ ಅವನ ವಿನಂತಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ-ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎತ್ತರ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟಿಗಳ ಅಂತರದ ಸಂಕೇತವಾಗಿದೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನೋಡುವುದೆಂದರೆ ಜೀವನದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಧುಮುಕುವುದು. ಇಂಥ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳಲು ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಮುಂದಾಳು'ವಿನ ಮೊದಲ ಮಾತೇ ಭಾಷಣದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗಮನಿಸದೆ ಇರಲಾರರು. ಮುಂದೆ ನಾವು ನೋಡುವ ಹಾಗೆ ಅವನು 'ನವ ಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣ' ಸಂಸ್ಥೆಯ [illegible] ಮಾತಾಡುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸಹಜವಾದುದು. "[illegible]

ಅಂದೆ, ಮಂಗಳ ಲೋಕಕ್ಕೆ, ಚಂದ್ರಲೋಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯ ಬಿದ್ದರೆ ಸೂರ್ಯಲೋಕಕ್ಕೆ ಜೀವದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸಲೇಬೇಕು". ಅವನ ಭಾಷಣದ ಭರಾಟೆಯ ವೈಖರಿಯೇ ತೋರಿಸುವ ಹಾಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಕೂಡ ಅವನು ಅಸ್ಪಷ್ಟ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ.

ಮುಂದಾಳು : ನೀನು ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಯಾಕೆ?

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಅದು ನನ್ನ ಕಸುಬು, ಯಜಮಾನರೆ

ಮುಂದಾಳು : ಛೀ! ಛೀ! ಹಾಗನ್ನಬಾರದು. ನಾಟಕ ಕಸುಬು ಅಲ್ಲ, ಕಲೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ : (ತಿಳಿಯದವನಂತೆ) ಅಂದರೆ;

ಮುಂದಾಳು : (ಎಲ್ಲ ತಿಳಿದವನಂತೆ) ಅಂದರೆ-ಅಂದರೆ-ಆತ್ಮ ಪ್ರಕಾಶದ, - ಇಲ್ಲ, ಬೇಕಾದರೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು.-ಅಂತಃ ಪ್ರಕಾಶದ-ಅಲ್ಲ, ಅಂದ್ರೆ-ಅಂತು ಪ್ರಕಾಶದ ಆತ್ಮ ವಿಕಾಸ-ಅಂತ್ರೆ (ಇಂತಹ ಸುಲಭ ವಿಷಯ ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೆ-ಎನ್ನುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ) ತಿಳಿಯಿತಲ್ಲವೆ?

ಸೂತ್ರಧಾರ : (ಅಜ್ಞಾಧಾರಕನಂತೆ) ತಿಳಿಯಿತು, ಯಜಮಾನರೆ....

ನಾಟಕದ ಮೂರು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುವ ಇವರ ಸಂವಾದದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಮುಂದಾಳುವಿನಲ್ಲಿ ಜೀವನ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಥಾರ್ಥ ಅರಿವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಮುಂದಾಳು ಎನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಅತ್ಯಂತ ಅವಶ್ಯವಾದವುಗಳು. ಈ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುವವನು ಸೂತ್ರಧಾರ. ಇವರೀರ್ವರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಪರಿವರ್ತನೆ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವಾಮಿ-ಭೃತ್ಯರದಾದರೆ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಶಿಷ್ಯ-ಗುರು ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ **ಕೇಳು** ಜನಮೇಜಯ ಎಷ್ಟೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೂ ಅದು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಗುರುತಿಸಿದ peripeteia ಹಾಗೂ anagnorisis (ಪರಿವರ್ತನೆ ಹಾಗೂ ಶೋಧ) ಇವುಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮುಂದಾಳುವಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪರಿವರ್ತನೆ peripeteia ಆದರೆ ಅವನು ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು anagnorisis. **ಕೇಳು** ಜನಮೇಜಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದವರು Morality ಯ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ Existentiaist ನಾಟಕದವರೆಗಿನ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಕೇವಲ ಸಂವಾದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವಲಂಬಿಸುವುದಿಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿನಂತೆ ದೃಶ್ಯವೂ ಅವಶ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಅವನು ಮುಂದಾಳುವಿಗೆ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೂ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮನನ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ ಎರಡನೆಯ ಕತೆ 'ಅಂತರಂಗ' 'ಬಹಿರಂಗ' 'ರಣರಂಗ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾದ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಮುದುಕ' 'ಯುವಕ' 'ಯುವತಿ' 'ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ' ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಜೀವವಾದ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸಜೀವವಾಗಿ ಮುಂದಾಳುವಿಗೆಯ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡುವಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಈ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಿತವಾದ ಪಾತ್ರಗಳೇ. 'ಮುದುಕ'ನಲ್ಲಿ 'ದೊಡ್ಡರಾಯರ' ದರ್ಪವಿದೆ ಹಾಗೂ 'ಮುದುಕ'ನ ರಸಿಕತೆ ಇದೆ. 'ಯುವಕ' 'ವೆಂಕಪ್ಪ'ನ ಅಪರಾವತಾರವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅದೇ ಮಟ್ಟದ Wit ಅನ್ನು ಅವನಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ("ಅಂತೂ ಕೆಲಸ ಸಿಕ್ಕೋದು Degree ಇಂದಲ್ಲ, Pedigree ಇಂದ!" "ಹತೋ ವಾ ಬಡತಿಂ ಪ್ರಾಪ್ಯ, ಜಿತ್ವಾ ವಾ ಭೋಕ್ಷ್ಯಸೇ ವರ್ಗಮ್."), ಅದೇ compensatory ಉದ್ದೇಶ 'ಯುವಕ'ನ ಬುದ್ಧಿದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಇದೆ; 'ಯುವತಿ' 'ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ New Woman ದ ಇನ್ನೊಂದು ಆವಿಷ್ಕಾರ; ಧರ್ತೆಪ್ಪನೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹನುಮಂತಪ್ಪನಾಗಿ, ಈಗ 'ಮುಂದಾಳು' ವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ತಂತ್ರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಮೊದಲೇ ಬಳಸಿದ ಹಲವಾರು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಂಗದ space ನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

ಎರಡನೆಯ ಕತೆಯಲ್ಲಿಯೂ 'ಪರಿವರ್ತನೆ' 'ಶೋಧ'ಗಳಿವೆ. 'ಬಹಿರಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಮಿ-ಭೃತ್ಯರಾದ 'ಮುದುಕ' ಹಾಗೂ 'ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ' 'ರಣರಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭೃತ್ಯ-ಸ್ವಾಮಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನ-ಮರಣಗಳ ರಹಸ್ಯವಿದ್ಯೆ ಅವರಿಗೆ ಅವಗತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ನಾಲ್ಕೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಆತ್ಮಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಿಂದ. 'ಮುದುಕ' 'ನಾನು ಅನುಭವದ ಮೂರ್ತಿ, ನನ್ನಿಂದಲೆ ಕಾರ್ಯಸಿದ್ಧಿ', 'ಪ್ರಗತಿಯ ಮೂಲಕ ತತ್ವ' ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ; ಅನುಭವದಿಂದ ಪ್ರತೀಕ, ಪ್ರಗತಿಯ ಮೂಲತತ್ವ' ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. "ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಏನು ಲಭಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಆಗುವುದು?" ಎಂದು ಯುವತಿ ನಿರ್ಣಯ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ; ಇವರ ಯಾವ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಒಪ್ಪದ 'ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ' ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವಾರು ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ

ಸಂವಾದ ನಡೆಸದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಆಭಾಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವದ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡೂ ನಾಟಕ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಅಂಶ. 'ಪಾತ್ರ'ಗಳ ಆತ್ಮಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ 'ಮುಂದಾಳು' ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಸೂತ್ರಧಾರ ಈ ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಮುಂದಾಳು : *ಮುದುಕ, ಹುಡುಗ, ಹುಡುಗಿ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ಸುಳ್ಳು, ತಪ್ಪು ಎನ್ನುವೆಯಲ್ಲ?*

ಸೂತ್ರಧಾರ : *ಅಷ್ಟೇ ಯಾಕೆ? ಕೊನೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಮಾತಾಡಿದ್ದೂ ಸುಳ್ಳು ತಪ್ಪು...*

'ಮುಂದಾಳು' ಇದುವರೆಗೂ ನೋಡಿದ್ದು 'ಒಳಗಿನ ವ್ಯಕ್ತಿ' ಅಥವಾ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವು ಯಾವ ಆಕಾರ ತಳೆಯುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ 'ಬಹಿರಂಗ' ಎನ್ನುವ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಬಹಿರಂಗ'ದಲ್ಲಿ 'ಮುದುಕ' ನವಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣ ಕಛೇರಿಯ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ. ಅವನ ಅನುಭವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಒಂದು ನೌಕರಿಯಿಂದ ನಿವೃತ್ತನಾದರೂ 'ಮುಂದಾಳು' ಅವನನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿಯಮಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. 'ಯುವಕ' ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ degree ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಅವನು ಇಲ್ಲಿ 'ಮುದುಕ'ನ ಸಹಾಯಕ; ಅವನ ಉತ್ಸಾಹ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. 'ಯುವತಿ' ಮುದುಕನ ಸೆಕ್ರೆಟರಿ; ಆದರೆ, ಅವಳು 'ಯುವಕ'ನಂತೆ ಅಸಹಾಯಳಲ್ಲ; ಅವಳಿಗೆ ಹೆಣ್ಣುತನದ ಶಕ್ತಿಯ ಬಲವಿದೆ. 'ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ' ಇವರೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಕೆಳವರ್ಜೆಯ ನೌಕರನಾದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ದಾಸ್ಯಭಾವವಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ನಮಗೆ ತಿಳಿದುಬರುವ ಹಾಗೆ ಅನುಭವಿಕ ಮುದುಕ ಹಾಗೂ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಯುವಕರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಮೋಸ ಮಾಡಿ ಅರ್ಧ ಎಕರೆ ಜಮೀನು, ಮೂವತ್ತು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿ ಕಮೀಶನ್ ಗಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮುಂದಾಳು ಹಾಗೂ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ 'ಬಹಿರಂಗ'ದ ಅರ್ಥದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿದೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ : *ಸ್ವಾಮಿ, ಆ ಮುದುಕ ಮದುಕನೆ ಆ ಯುವಕ ಯುವಕನೆ, ಆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಮಾನ್ಯನೆ, ಆ ಯುವತಿ ಯುವತಿಯೆ. ಈಗಲಾದರೂ ಸಮಾಧಾನ ಆಯಿತೆ!*

ಮುಂದಾಳು : *ಆಂದ್ರೆ ಅಂತರಂಗ ಬಹಿರಂಗ ಎಲ್ಲಿ ಬಂತು?*

ಸೂತ್ರಧಾರ : *ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನು ಮುದುಕನಾದವನು ಆ ಯುವತಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಯುವಕ ತಾನು ಅಂತ ತೋರಿಸ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯುವಕನಾದವ ಮೇಲಿನ ಅಧಿಕಾರಿ ಎದುರು ಮುದುಕನಾಗಿ ಬಾಗಿ ನಿಲ್ತಾನೆ; ಮಂದಿಗಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯ*

> *ಕಾಣುವವ ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಆಗಿದ್ದಾನೆ; ಕಣ್ಣಿಗೆ*
> *ಯುವತಿ ಕಾಣುವಿಕೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಬಾಳಿದ*
> *ಪ್ರೌಢ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ.*

'ಯುವತಿ' ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪನನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದ-ರೊಡನೆ 'ಬಹಿರಂಗ' ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು. ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಇದು ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ-ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಗಳ ಮಿಲನ.

ಕೊನೆಯ ಅಂಕ 'ಮುಂದಾಳು'ವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದುಃಖಾಂತವಾದರೆ ಸೂತ್ರಧಾರನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸುಖಾಂತ.

ಮುಂದಾಳು : ನಾಟಕ? ನನ್ನದು? ಅದು ದುಃಖಾಂತ?

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಅಹುದು, ಆದರೆ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯ ನನ್ನದು. ಅದು ಸುಖಾಂತ.

'ದುಃಖಾಂತ' ಯಾಕೆಂದರೆ 'ರಣರಂಗ'ದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ ದೃಶ್ಯ 'ಮುಂದಾಳು'ವಿಗೆ ಆಘಾತ ಕೊಡುವಂಥದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ ಒಡೆಯ, ಯುವತಿ ಒಡತಿ. 'ಮುದುಕ' ಹಾಗೂ 'ಯುವಕ' ಇವನ ಆಳುಗಳು.ಕೆಲಸ ನಡೆದದ್ದು ನವಸಮಾಜ ನಿರ್ಮಾಣವಲ್ಲ ಬಾಡಿಗೆಗಾಗಿ ಮನೆ ಕಟ್ಟಿಸುವ ಧಂದೆ. "ನಿನ್ನ ಹೊತ್ತು ಬಂದಿದೆ ಈಗ, ನೀನು ಮಾತಾಡುವೆ, ಆಡು, ಮಾತಾಡು"-ಎಂದು ಹತಾಶನಾದ 'ಯುವಕ' ಹೇಳಿದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯಪ್ಪ "ನನ್ನ ಹೊತ್ತು ಬಂದಿಲ್ಲ ಹುಡುಗಾ, ಅದನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ತಂದೀನಿ." ಎಂದು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. 'ಸುಖಾಂತ' ಯಾಕೆಂದರೆ, ಈ ನಿರ್ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಶಕ್ತಿ ಸೂತ್ರಧಾರನಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಕಲೆಯು: "ಆ ನಿರ್ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಜೀವನವನ್ನು ತುಂಬಬಲ್ಲೆ; ನಿಮ್ಮ ಹಾಗೆ (ಮುಂದಾಳುಗಳ ಹಾಗೆ) ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲಗೊಳಿಸುವವ ನಾನಲ್ಲ; ನವಚೈತನ್ಯವನ್ನೆ ತುಂಬುವವ ನಾನು". ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸಾವಿನ ಭೀತಿಯಿಂದ ಪಾರುಮಾಡಿ ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಸೂತ್ರಧಾರನೆ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗವನ್ನು ತುಂಬಿ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮನಂತೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರ—ಮುಂದಾಳುಗಳ ಸಂವಾದದ ಧಾಟಿಗೂ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂವಾದದ ಧಾಟಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

ಮುಂದಾಳು : ... ಸೂತ್ರಧಾರನ-

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಯುಗಮಾನವ.

ಮುಂದಾಳು : ನೀನು ನಾಟಕವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಯಾಕೆ?

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಅದು ನನ್ನ ಕಸುಬು ಅಂತ, ಯುಗಮಾನವ.

(ಮೌನಬಲಿ ೮೨೬)

ಮುಂದಾಳು : (ಬೆಪ್ಪಾಗಿ) ನಾನು- ನಾನು-

ಸೂತ್ರಧಾರ : ನೀನು ಯಾರೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಹೇಳುವೆ, ಕೇಳು (ಇಲ್ಲಿ ಏಕವಚನದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು). ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ, ಧರಿತ್ರೀಪಾಲಾ. ವಿದಾನ ಘೋಷಗೆ ಅಂಧ ನೃಪಾಲನು ಅಂತಃಕರಣಶುದ್ಧಿಯನ್ನು ಎಯ್ದಿದನು.

ಮುಂದಾಳು : ಏಕೆ?

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಹೇಳು ಹೇಳೆನ್ನ ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆಯ ಮೂಲ ಮಂತ್ರಾಕ್ಷರದ ಬೀಜವನು, ಆಲಿಸುವೆನು ಎಂದ.

ಮುಂದಾಳು : ಯಾರು?

ಸೂತ್ರಧಾರ : ಅಂಧನೃಪಾಲ

ಮುಂದಾಳು : ಯಾರು?

ಸೂತ್ರಧಾರ : ನೀನು.

ಮುಂದಾಳು : ಅಂ! (ಎಂದು ಸ್ತಬ್ಧನಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವನು).

(ಕೊನೆಯ ಅಂಕ)

ಆತ್ಮವಿದ್ಯೆಯೆಂದರೆ ತನ್ನನ್ನು ತಾನೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಎಂದಾದರೆ (Self Knowledge) 'ಮುಂದಾಳು' ಈಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಅಥವಾ ನಾಟಕಕಾರ ಅವನನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದು Wisdom ಮತ್ತು Powerಗಳ, ಜ್ಞಾನ-ಶಕ್ತಿಗಳ ಫಲಪ್ರದ ಸಂಯೋಗ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರ 'ಸುಖಾಂತ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಲಲಿತಕಲಾನಿಕೇತನದಿಂದ ೧೯೬೧ರ ಜನವರಿ ೭ ರಂದು ಪರಿಷನ್ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಅದರ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರೂ ಅವರು ಅದನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೬೩ರ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೯ರಂದು ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ರವರು ಅದನ್ನು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. "ನಟರಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯದ ಅಭಾವ ಕಂಡುಬಂದರೂ ನಾಟಕ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮ ಕೊಟ್ಟಿತು" ಎಂದು Free Press Journal ದ ವಿಮರ್ಶಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟ. ನಾಟಕ ನಿಜವಾಗಿ ಯಶಸ್ಸು ಕಂಡುದುದು ಅದರ ಹಿಂದೀ ಅನುವಾದವನ್ನು ಮೋಹನ ಮಹರ್ಷಿಯವರು National School of Drama ದ ಸಲುವಾಗಿ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ೨೯.೯.೧೯೬೫ ರಂದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ನಾಟಕದ ಹೊಸತನವನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿದವು. Shankar's Weekly ಅದನ್ನು 'a unique play' ಎಂದು ಕರೆಯಿತು ಹಾಗೂ "ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ

ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಜಗತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಭಾಗದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅವನ್ನು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಲಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿತು. ಸ್ವತಃ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಾದ ಹಬೀಬ ತನ್ವೀರ್ Mainstreamಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಹಲವಾರು ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಬರೆದರು. ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಅವರು ಸಾವಿನ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಡೆದಾಡುವ ಕ್ಷುಲ್ಲಕತನವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದುದು ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿಷ್ಠುರತೆ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಸನ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ avant gaarde ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಗಳ ನೆನಪು ತಂದುಕೊಡುತ್ತಿದೆಯೆಂಬ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕುತೂಹಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದು. Thought ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ರತಿ ಬಾರ್ತೋಲೋಮ್ಯೂರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿ Morality ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಸತ್ಯಗಳ ದರ್ಶನ ಇವು ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಸ್ತ್ರಗಳಾಗಿ ತೋರಿದವು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಮಹರ್ಷಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನೂ ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರ ಬೆಳಕಿನ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನೂ, ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ ಹಾಗೂ ನೇಮಿಚಂದ್ರ ಜೈನರ ಭಾಷಾಂತರದ ಸುಭಗತೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಬರೆದವು. ೧೭.೭.೧೯೬೯ ರಂದು ದಿಶಾಂತರದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮಹರ್ಷಿಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯಿತು. ಕಲಕತ್ತೆಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಕೂಡ ನಾಟಕದ ಅಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಚನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದವು.

ಮುಂಬೈಯ Theatre Unit ಸತ್ಯದೇವ ದುಬೆಯವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ೧೯೬೭ರ ಫೆಬ್ರವರಿ ೨೭ರಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿತು. Sunday Times ಬಿಟ್ಟು ಎಲ್ಲಾ ಮುಂಬೈ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ನಾಟಕದ ತಿರುಳಿಗಿಂತ ದುಬೆಯವರ ನಿರ್ದೇಶನ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹೊಗಳಿದವು. Sunday Times ವಿಮರ್ಶಕ ಮಾತ್ರ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದ. ಅವನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಕೆಲ ಮಾತುಗಳು ಹೀಗಿವೆ:

"ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಗುಣಗಳು, ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥ ತಿಳಿಯುವ ನಿರಂತರ ಶೋಧ, ಸಾವಿನ ಭೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿರಾಸೆ, ಐಹಿಕ ಜೀವನದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಅದಮ್ಯ ಬಯಕೆ—ಇವು ಸುನೋ ಜನಮೇಜಯದ ವಸ್ತುವಿನ ಘಟಕಗಳು. ನಾಟಕ ನಿರಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾವನ್ನು ಎದುರಿಸಿಯೂ, ಅಥವಾ ಅಂಥ ಹೋರಾಟದ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ, ಬದುಕಿನತ್ತ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಹಾಗೂ ಉತ್ಸಾಹಭರಿತ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎನ್ನುವ ಧ್ವನಿ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿದೆ."

೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಕಲಕತ್ತಾದ ಅನಾಮಿಕಾ ನಾಟ್ಯಸಂಸ್ಥೆಗಾಗಿ ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ ಈ

ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಕಲಕತ್ತೆಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದವು. Statesman ಪತ್ರಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವ ಸ್ತರಗಳ ನಡುವೆ ಉಂಟಾಗುವ ಕರ್ಷಣವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ವಿರಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಲ್ಲ.

ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ ಪುಣೆ, ಕಾನಪುರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಂತೆ ಹಲವಾರು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿದೆ. ಇದರ ಮರಾಠೀ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅನಂತ ಓಕ್ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ೧೯೬೯ರಲ್ಲಿ ಕಲಾಸಂಘದವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಮರುಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯಿಸಿದರು. **ಕೇಳು** ಜನಮೇಜಯದ ಘನತೆಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗುರುತಿಸಿದಷ್ಟು ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗುರುತಿಸದೇ ಹೋದುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ವಿಷಾದದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು.

೫. ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು (೧೯೬೧)

ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಮೂಲವೂ ಪುರಂದರದಾಸರ ಹಾಡೊಂದರಲ್ಲಿದೆ.

> ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು ಬೆಳೆದದ್ದು ಮೊಲೆಯೂರು
> ಇಟ್ಟದ್ದು ಈ ಊರು ಎತ್ತಿದ್ದು ಕಾಡೂರು.

ಮಾನವದೇಹದ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಾವಿನವರೆಗಿನ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಈ ಸಾಲುಗಳು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ. 'ಹೊಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಪಾಪ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ದಾಸರಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರಾದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿ ಅನುಭವದಿಂದಲೇ ದೊರೆತುದುದು. ಅವರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವಂತೆ ಅವರನ್ನು ಕಾಡಿದ ಸಮಸ್ಯೆ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾದ ಭ್ರಷ್ಟತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇದರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕವಾದ **ಕೇಳು** ಜನಮೇಜಯದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸುಳಿವಿದ್ದರೂ ಅದು ಅಲ್ಲಿ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪ್ರಮುಖ ವಸ್ತು. ಲಂಚವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮನುಷ್ಯರ ಬಿಡಲಾಗದ 'ನಿಸರ್ಗದತ್ತ ಆಸೆ'ಯ ಸಂಕೇತವನ್ನಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರದೆ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿರುವುದು ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಬರೆಯುವ ಮುಂಚಿತ ಲಂಚದ ವಿಷಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ನಾಟಕವು ಕೊನೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾನವನು ಸಂಸ್ಕೃತಿನಿಮಿತ್ತವಾಗಿಯೇ ಹೇಗೆ ನಾಶ ಹೊಂದುವನು ಎಂದು ತೋರಿಸುವ ಕತೆಯಾಯಿತು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ನವನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ

ಬೆಳೆಯುವ ‘ಸಂಸ್ಕೃತಿ’ಗೂ ಮಾನವನ ಪ್ರಾಣಿಸಹಜದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಸಂಘರ್ಷವಾದಲ್ಲಿ ಮಾನವನಿಗೆ ಯಾವ ಭವಿಷ್ಯ ಕಾದಿದೆ?’”[೪೦]

ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪಾಪ ಹಾಗೂ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ. ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕ The Elder Statesman ದ ವಸ್ತುವೂ ಇದೇ. ಆದರೆ ಈ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ೬೦ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ ‘ರಾಯರು’. ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಧನ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ರಾಯರು ತಮ್ಮ ನಿವೃತ್ತ ಜೀವನವನ್ನು ಕಳೆಯಲು ಹಳ್ಳಿಯೊಂದನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನೆಲೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಊರಿಗಾಗಿ ಶಾಲೆ, ಲೈಬ್ರರಿ, ಆಸ್ಪತ್ರೆ ಮುಂತಾದ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನೊದಗಿಸಿ ಎಲ್ಲರ ಆದರಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಬಂಟ ವೆಂಕಪ್ಪ ಹೇಳುವಂತೆ “ರಾಯರು ಅಂದ್ರೆ ಈ ಊರಿನೋರಿನವರಿಗೆಲ್ಲ ತಂದೆ ಇದ್ದಾಂಗ ಇದ್ದಾರೆ” ಸ್ವತಃ ರಾಯರೇ ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಧನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.” “..... ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಬಂದ ನನ್ನನ್ನು ನಾನು ಯಾರು, ಎಂಥವ ಎನ್ನೋದರ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲದೆ, ತಮ್ಮವನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡರಲ್ಲ ಈ ಊರ ಜನ?” (ಅಂಕ ೧). ಈ ಸಮಾಜಸೇವೆಯ ನಿಜವಾದ ಉದ್ದೇಶ ತಮ್ಮಿಂದ ಜರುಗಿದ ಪಾಪಕ್ಕೆ ತಾವೇ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಸತ್ಯ ನಂತರ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾಪಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿವೆ. ಒಂದು, ಭಾರೀ ಮೊತ್ತದ ಲಂಚದ ಹಣ ತಿಂದದ್ದು; ಎರಡು, ತಮ್ಮನ್ನು ನಂಬಿದ ಬಾಲ್ಯಸ್ನೇಹಿತ ಗೋವಿಂದನಿಗೆ ಈ ಅಪರಾಧದ ಶಿಕ್ಷೆ ದೊರೆಯುವಂತೆ ಸಂಚು ಮಾಡಿದುದು. ಈ ಪಾಪದ ಪರಿಮಾರ್ಜನೆಗೆಂದು ರಾಯರು ಗೋವಿಂದನ ಮಗಳು ಇಂದುಮತಿಯನ್ನು ಸೊಸೆಯಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಆಸ್ತಿಯನ್ನು ಮಗ, ಸೊಸೆಯರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ತಮಗೆ ತಾವೇ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಟ್ಟುದರಿಂದ ತಾವೀಗ ನಿರಪರಾಧಿ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಅವರಲ್ಲಿದೆ. ದೇವರು ಪಾಪಿಗಳನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಕುರುಡು ನಂಬಿಗೆಯೆಂದು ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಬಂದ ಪತ್ರಕಾರ ಪ್ರಸಾದನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. “ತಿಳಿದವ ತನ್ನ ತಪ್ಪಿಗೆ ತಾನೇ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ” ಎಂದು ಅವನನ್ನು ನಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ.

ಆದರೆ, ಗೋವಿಂದನ ಶಿಕ್ಷೆ ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದು ಎದುರು ನಿಂತಾಗ ರಾಯರು ತಮಗಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಶಾಶ್ವತ ಕೋಟೆ ಕುಸಿದು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಸ್ವಸಂರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ [illegible] ([illegible] ಇವರಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಧರ್ಮಗಳ [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible]. ನಾಟಕದ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ಅಂಕದಲ್ಲಿ [illegible] [illegible] [illegible] ಶ್ರೀರಂಗರು Surrealist [illegible] [illegible].

'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಯೊಡನೆ ನಡೆಯುವ ಅಂತರಂಗದ ಸಂವಾದ ರಾಯರಿಗೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ವರೂಪದರ್ಶನವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆಯೆ ಮಾನವನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ **ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರಿನ** ಅರ್ಥ.

ಆದರೆ, ರಾಯರ ಸತ್ವಪರೀಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯಶಕ್ತಿಗಳು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಗೋವಿಂದನಿಂದ ರಾಯರನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಲು ವೆಂಕಪ್ಪ ಅವನ ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ಅವನು ಎಣಿಸಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಯರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕುಸಿತದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವರನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಸತ್ಕರಿಸುವ ಸಮಾರಂಭದ ಮೆರವಣಿಗೆ ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಅವರ ಮನೆಯನ್ನು ತಲುಪುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ವೆಂಕಪ್ಪ 'ಎಲೆ! ಇದೇ ವ್ಯಾಳ್ಯೇಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕು ಇವರು ಮೆರವಣಿಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು" ಎಂದು ಆಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಕ್ರಿಯೆಯಿದ್ದರೂ ರಾಯರ ಅಂತರಂಗವೇ ನಿಜವಾದ ರಂಗ.

೨೬ ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೬೧ರಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಲಾಜ್ಯೋತಿಯವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲ ಸಲ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಅದೇ ವರ್ಷದ ಮೇ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಉದಯ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ರವರು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ೧೯೬೩ರ ಏಪ್ರಿಲ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ, ಕಲೋದ್ಧಾರಕ ಸಂಘದವರು ೧೯೭೪ರ ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. 'ಅಭಿಶಾಪ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ದರ್ಪಣ ನಾಟ್ಯಸಂಸ್ಥೆ ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಹಿಂದೀ ಆವೃತ್ತಿಯನ್ನು ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ಈ ಯಾವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ **ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ** ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ.

೬. ಅಮೃತರಂಗ (೧೯೬೧)

ಅಮೃತರಂಗದಲ್ಲಿ **ಸಿರಿ ಪುರಂದರ, ಸಂಜೀವಿನೀ** ಹಾಗೂ **ಸಾವಿತ್ರೀ** ಎಂಬ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು **ಅಮೃತರಂಗ**ವೆಂದು ಕರೆದುದರ ಕಾರಣ 'ಅಮರತ್ವದ ಶೋಧ' ಮೂರೂ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ವಸ್ತುವಾಗುವುದು."[೪೧] **ಅಮೃತರಂಗ**ದ ರಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

> *ಮರಣ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಕಾಲದ, ಒಂದು ರೂಪದ ಮನುಷ್ಯನ ಕೊನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದರೆ ಅದು 'ಮನುಷ್ಯತ್ವ'ದ, ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯ ಕೊನೆ ಅಲ್ಲ. ಕಾಮ ಮತ್ತು ಕಾಮೇಂದ್ರಿಯ ಇವು 'ಜೀವಜನ್ಮ'ದ ಸಮವಾಯಿ-ಅಸಮವಾಯಿ ಕಾರಣಗಳಂತಿವೆ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪಕ್ಷಿ*

> *ಪ್ರಾಣಿಲೋಕದಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಸಾಧನಗಳನ್ನಾಗಿ ನಿಸರ್ಗವು ತನ್ನ ಅಧೀನತೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದೆ; ಅವು ಕೇವಲ ಪ್ರಯೋಜನಪರವಾಗಿವೆ. ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾನವಪ್ರಾಣಿಯು ಮಾತ್ರ ಅನೇಕ ಸಲ ಈ ಸಾಧನಗಳನ್ನೇ 'ಸಾಧ್ಯಗಳು' ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡವನಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದು. ಈ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಾಗಿ ಮರಣದ ಭಯವಿದ್ದಿರಬಹುದೆ? ಮಾನವನಿಗೂ ಇದೆ, ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯಾದುದರಿಂದಲೂ ಮಾನವನಿಗೆ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಭಯವಿದೆ ಎಂಬುದು 'ಯಯಾತಿ' ರಾಜನ ಕತೆಯಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು; ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಈ ಭಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು 'ಸಾವಿತ್ರಿ'ಯ ಕತೆಯಿಂದ. ಬರಿ ಪುರಾಣದ ಕಟ್ಟುಕತೆಗಳಿಗೇ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಕಾಮ-ಮದ-ಲೋಭ-ಕೋಪ-ಮತ್ಸರಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಅವಕಾಶವಿದ್ದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಶ್ರೀನಿವಾಸನಾಯಕನೆಂಬ ಮರ್ತ್ಯನು ಪುರಂದರದಾಸನಾದುದರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಾಂತದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು. ಮಾನವನ ನಿಜವಾದ ಮೋಕ್ಷ ಎಂದರೆ ಮರಣವನ್ನು, ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮರಣದ ಭೀತಿಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು."*[೪೨]

ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅಮೃತರಂಗದ ವಸ್ತು ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಆಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ಈ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

i. ಸಿರಿ ಪುರಂದರ

ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಂತೆ ಪುರಂದರದಾಸರು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ತಮ್ಮ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅವರು ದಾಸರ ಪದಗಳಿಂದಲೇ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಸುಲಭ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೂಲಕ ಮರ್ತ್ಯನಾದವನು ಅಮರತ್ವವನ್ನು ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲ ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದೇ ನಾಟಕದ ಘೋಷಿತ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಾಯಕ ನಾರಾಯಣನ ಮುಖಾಂತರ ಶ್ರೀರಂಗರು ದಾಸರನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೂ ಉಂಟು:

> *'ನಾರಿ ತಾ ಮಹಾಮಾರಿ'ಯಂತೆ! ಛಿಟ್ಟಿಯಾಗಲಿ, ಆ ದಾಸಯ್ಯನ ಜಂಬಿಳ ಸೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ಅವನ ತಲೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ಒಡೆಯುವೆ. ಇಂತಹವರೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಹಾಳುಮಾಡಿದರು. ಮತ್ತೆ ಇವರೇ ಸರ್ವಜ್ಞರು! ಇವರೇ ಅವತಾರ ಪುರುಷರು. ಊಟ ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಕೊಟದ ಚಿತ್ರಿ... ವೈದಿಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಹೆಂಡತಿ ಹೇಳುವಳಂತೆ ಈ ಮಾತನ್ನು! ಪದದ ಕೊನೆಗೆ "ಪುರಂದರ ವಿಠಲ"*

ಎಂಬ ಮುದ್ರಿಕೆ ಇದ್ದಿಲ್ಲವಾದರೆ ಯಾವಳೋ ಒಬ್ಬ ಸೂಳೆ ಹೇಳುವ ಮಾತು
ಇದು ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಮಾಡುವುದೇನು?

(ಪು. ೨೫೫–೨೫೬)

ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಕೃತಿಗಳ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಪುರಂದರದಾಸರ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಲರ್ಹವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು ತೀರ ವಿರಳ, ದಂತಕಥೆಗಳ ಪ್ರಮಾಣವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈ ಕಥೆಗಳೆಲ್ಲ ಪವಾಡಗಳ ಮೇಲೆಯೆ ನಿಂತಿವೆ. ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಈ ಪವಾಡಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಾಸರ ಪದಗಳ (ಅದೂ ತಮಗೆ authentic ಎಂದು ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಕೃತಿಗಳ) ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪುನರ್ರಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ (ಭಾಲಚಂದ್ರ ನೇಮಾಡೇ ತುಕಾರಾಮನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.) ದಾಸರಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಯಿತು ಎನ್ನುವ ದಂತಕಥೆಗಳ ಮೂಲರಚನೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದಿತು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ತರ್ಕ. ದಂತಕಥೆಗಳ ಶ್ರೀನಿವಾಸನಾಯಕ ಮಹಾ ಜಿಪುಣ, ಪೈಗೆ ಪೈ ಬಡ್ಡಿ ಕೂಡಿಸಿ ಶ್ರೀಮಂತನಾದವ ಎಂದು ಪ್ರತೀತಿ ಇದ್ದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಶ್ರೀನಿವಾಸನಾಯಕ ರಸಿಕ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಭಿರುಚಿಯುಳ್ಳವ, ಸ್ವಂತ ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಸುವ ಕವಿ. ಕೌಟುಂಬಿಕನಾದರೂ ಕಲಾರಾಧನೆಗಾಗಿ ವನಜಾಕ್ಷಿ (ಕಲ್ಪಿತ ಪಾತ್ರ)ಯಂಥ ಸುಂದರಿ ವೇಶ್ಯೆಯ ಸಹವಾಸ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವ. ಅವನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಸರಸ್ವತಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಐಹಿಕ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾಳೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಮಗನ ಉಪನಯನಕ್ಕೆ ಸಹಾಯ ಕೇಳಿ ಬಂದಾಗ ಅದು ಸಾಲವೇ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ಹಟತೊಡುವವಳೂ ಅವಳೇ: ("ನೀವು 'ಸಾಲ' ಅನ್ನದೆ ಸಹಾಯ ಅಂತ ಕೊಟ್ಟರೆ ನಾನು ವಿಷ ನುಂಗಿ ಸಾಯ್ತೀನಿ ಅಂದೆ").

ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನಲ್ಲಾದ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡುದುದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮುಖ್ಯ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ಚಿನಿವಾಲನಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಸಂಪತ್ತೆಲ್ಲವನ್ನು ದಾನಮಾಡಿ ದಾಸನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ ಪವಾಡವೂ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಹಾಯ ಕೇಳಿ ಬರುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ವರ್ಚಸ್ಸು, ಸ್ವಾಭಿಮಾನ, ಸತ್ಯ ವಚನಗಳು ಅವನನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತವೆ, ತಾನು ಅದುವರೆಗೆ ನಡೆಸಿದ ಬಾಳು ವ್ಯರ್ಥ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನಲ್ಲಿ ದೈವಭಕ್ತಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ

ತನ್ನನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಲು ಬಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪಲಾರ. ಈ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವಳು ಸರಸ್ವತಿ. ಪರಮಾತ್ಮನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ತಾನು ಅವನನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವಳು ಕೊರಗುತ್ತಾಳೆ. ಶ್ರೀನಿವಾಸನಾಯಕನ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಕಾರಣಳು ಎಂದು ದಂತಕಥೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ವಿಧವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಅತಿಯಾದ ಧನವ್ಯಾಮೋಹ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನ ವಿವೇಕವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವನು ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತನಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯ ಐಹಿಕ ವ್ಯಾಮೋಹಗಳು ಅವನನ್ನು ನಿವೃತ್ತಿ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುತ್ತವೆ.

ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ನಾಟಕ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನ ಪರಿವರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಪಂಢರಪುರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತೆನ್ನಲಾದ ಅವಮಾನದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅನಿಸಿತು. ಇದರ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಸೇಡಿನ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಅವರ ಮೇಲೆ ಅಪವಾದ ಹೊರಿಸಿದ ವನಜಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲೂ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ತರುವುದಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ವನಜಾಕ್ಷಿಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಪವಾಡ' ಎಂಬ ಪದದ ಸಂಕೇತ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಮೀರಿದ ಘಟನೆಗಳ ರಹಸ್ಯತ್ವ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದಾದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅದು ಒಪ್ಪುವಂತಹ ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ನಿಯಮಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಅವರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ನಾಟಕದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಈ ಮಾತು: "ಇಂತಹರು ಈ ಗಳಿಗೆಗೆ ಸಂಸಾರವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದರು, ಮರುಗಳಿಗೆಗೆ ಸರಸ್ವತಿಯು ಅವರ ನಾಲಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಣಿದಾಡಿದಳು ಎಂಬುದು ದೇವನ ಸೃಷ್ಟಿ ನಿಯಮಕ್ಕೆ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ತತ್ವಕ್ಕೆ, ಬೆಳೆದ ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಒಪ್ಪದ ಮಾತು; ನಂಬುಗೆಗೂ ನಿಲುಕದ ಮಾತು." ಈ ಧೋರಣೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ Enlightenmentದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿತೆನ್ನುವುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯದೆಯೆ ಘಟನೆಗಳ ರಹಸ್ಯತ್ವವನ್ನು, spiritual leap ಗಳ ಶಕ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ಅರ್ಥಸ್ಫುರಣೆಗೆ ಅನುಕೂಲ ಒದಗಿಸಲು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರ-ಜೊತೆಗಾರರ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸೂತ್ರಧಾರ ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾನೆ: "ಈ ಸೂತ್ರಧಾರನು ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಇದ್ದಾನೆ, ನಾಟಕದ ಹೊರಗೂ ಇದ್ದಾನೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಸುತ್ತಲೂ ಕುಳಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರೊಡನೆಯೂ ಸಂಪರ್ಕವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ." ಸೂತ್ರಧಾರನ ಈ ಸರ್ವಾಂತರ್ಯಾಮಿತ್ವ

ವನ್ನು (ಇದೂ ಒಂದು 'ಪವಾಡ'ವೇ) ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಪವಾಡದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಠಿಣವಾಗಬಾರದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವರು ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಜೀವನಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರವೆಣಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ, ತರ್ಕಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆಯಿತ್ತ ಅವರು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಸೂತ್ರಧಾರ-ಜೊತೆಗಾರರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಆಭಾಸವೆನಿಸದಿದ್ದರೂ ಅನವಶ್ಯಕವೆನಿಸುವಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ನಂಬಿಗೆಯೇ ಇಲ್ಲವೇ ಎಂದು ಕೇಳುವಷ್ಟು ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕೆಲ ಮಾತುಗಳಂತೂ ಅವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಸಂಭವವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅವನ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: "ಅವನು ಪರಮಾತ್ಮ ಆಗಿದ್ದರೆ ಸ್ವರ್ಗದೇಶದ ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷಕ್ಕೆ ಜೋತುಬಿದ್ದು ಜೀವ ಕೊಡ್ತಾನೇನು ನೋಡಿ ಬಾ." ಶ್ರೀನಿವಾಸನಾಯಕ ಕೂಡ ಪಾಷಂಡಿಯಂತೆ ಮಾತಾಡುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಟುಮಾಡುತ್ತದೆ; "ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಈ ನೂರೆಂಟು ದೇವರು ಇದ್ದಾರೆಯೊ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ದೇವರು ಅಂದರೆ ಮೊರ ತುಂಬ ಕಲ್ಲೆ." ಕೆಲವರಿಗಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವವರು ಸೂತ್ರಧಾರ, ನಾಯಕರ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಎಂದೆನಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು.

ಜುಲೈ ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ 'ಸಿರಿ ಪುರಂದರ' ಒಂದೇ ಒಂದು ಸಲ ಸಾಗರದ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ತಂಡದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಅಸಮಾಧಾನಕರವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಈ ಮಾತನ್ನು ೧೯೭೭ರಿಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿರಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಜೂನ್ ೧೯೬೭ರಲ್ಲಿ 'ಸುವರ್ಣಧ್ವನಿ' ಕೆ.ಕೆ. ಸುವರ್ಣರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿತು. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮಿಶ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಬಂದಿತು. ಇಂಡಿಯನ್ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಸ್ ಅದನ್ನು 'Mediocre' ಎಂದು ಕರೆದರೆ, ಟೈಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ ಹೊಗಳಿತು. ಪರದೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದು ಮುಂಬೈ ಪ್ರಯೋಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಕಳೆದ ವರ್ಷ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್‌ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗ ಜನ್ಮಶತಮಾನೋತ್ಸವದ ಅಂಗವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕಶಾಲೆ- ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವಿಭಾಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ಇವರಿಗಾಗಿ ವಿ. ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು.

ii. ಸಂಜೀವಿನೀ

ಸಂಜೀವನೀಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪುರಾಣಕಥೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ರಂಗಭಾರತದಲ್ಲಿದ್ದುದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು. ರಂಗಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳು ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ

ಹಾಗೂ ಮೌಲ್ಯ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಿದರ್ಶಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಸಂಜೀವನೀಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಹಾಭಾರತದ ಸಂಭವಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂಲಕತೆಗೆ ನಿಷ್ಠರಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಹೊಸ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. "…. ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ಪರರಿಂದ ಎರವಲಾಗಿ ತಂದಿರುವೆನಾದರೂ ಅದರಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೃತಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊಸತೆನ್ನುವಂತೆ ನನ್ನದಾಗಿದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ ಕತೆಗೆ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ."

ತಮ್ಮ 'ಒಡನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಿ.ಸೀ. ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಸಂಜೀವನೀ ತತ್ತ್ವದ ಶೋಧನೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಂಜೀವಿನೀಗೂ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟರ ಚೌಕಟ್ಟಿದೆ. ಶಿರಿ ಪುರಂದರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಹಜತೆ ಹಾಗೂ ಸಂಯಮಗಳು ಕಂಡು ಬರುವುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಕಾಲದ ನಿರ್ದೇಶನ, ಸ್ಥಳದ ಪರಿವರ್ತನೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಸೂಚನೆ ಇಂಥ ಅವಶ್ಯ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮೀರದ ಕಾರಣವಾಗಿ ತೃಪ್ತಿ ತರುತ್ತದೆ.

ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟರ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ವಿಷಯ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. "ದೇವರು ದಿವ್ಯ ಪುರುಷರು ದೊಡ್ಡವರಲ್ಲ, ಮರ್ತ್ಯರು ಅಲ್ಪರಲ್ಲ" ಎನ್ನುವ ಭೂಮಿಕೆಯೊಡನೆ ತನ್ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅಮರರಾದ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಜೀವನೀ ಯಾಕೆ ಬೇಕಾಯಿತು? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು, "ಅಮರ ಎನ್ನಿಸುವಂತೆ ಬೆಳೆಯೋದು ಶ್ರೇಷ್ಠ" ಎಂದು ಮರ್ತ್ಯರ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನೇ ಸೂತ್ರಧಾರ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದಲೇ ದೇವತೆಗಳು ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅವತರಿಸಿ ಮರ್ತ್ಯರನ್ನು ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅವನ ಉತ್ತರವಾಗಿದೆ.

ನಂತರ ಬರುವ ಕಚ-ದೇವಯಾನಿಯರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಸಂಜೀವನೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಿದೆ. ಸಂಜೀವಿನಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ದೇವಯಾನಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾಳೆ.

> *"ಸಂಜೀವನೀ ಎಂದರೇನೇ ಸ್ತ್ರೀ."*
>
> *"ಬೆಳೆಯುವ ತತ್ತ್ವ ಒಂದೇ, ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅದೇ. ಸಂಜೀವಿನೀ ಶಕ್ತಿ ಒಂದೇ."*
>
> *"ಸಂಜೀವನೀಯ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗುವುದು ಬೇರೆ, ಸಫಲವಾಗುವುದು ಬೇರೆ"*
>
> *"ನಾನು ಸಂಜೀವನೀ. ನಾನು ಸ್ತ್ರೀ. ಏಕವನ್ನು ಅನೇಕ ಮಾಡುವ ಸಂಜೀವನೀ ನಾನು; ಅಳಿದುದನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಸಂಜೀವನೀ ನಾನು. ನನ್ನನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿನ್ನ ಸಂಜೀವನೀ ಸಫಲ."*

ಆದರೆ ನಾಟಕ ಬೆಳೆದಂತೆ ನಮ್ಮ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುವ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ದೇವಯಾನಿಯ ಇದುವರೆಗಿನ ಸಂಜೀವನೀ ಮೀಮಾಂಸೆ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯೊಡನೆ ನಡೆಯುವ ಅವಳ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಈ ಸತ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸಂಜೀವನೀಗೆ ಸಾಫಲ್ಯ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ಣತ್ವ ಬರುವುದು ಅದು ಬೇರೆ ಶಕ್ತಿಗಳೊಡನೆ ಬೆರೆತಾಗ ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ಮುಖ. ಈ ಸತ್ಯದ ವಕ್ತಾರಳೂ ದೇವಯಾನಿಯೇ.

> *"ಸತ್ಯ ಸತ್ಯ ಎಂದು ಪುಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಸತ್ತುದನ್ನು ಬದುಕಿಸುವ ಕ್ರೂರಯಂತ್ರ ಸಂಜೀವನೀ ನಾನು; ಸುಖ ಸೌಂದರ್ಯ ಎಂಬ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು, ಸಹಜಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸುಖವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಒಡೆಯನನ್ನು ನಿನ್ನ ಕಡೆ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸವತಿ ನೀನು."*

ಯಯಾತಿ ಗುರುತಿಸುವ ಹಾಗೆ ದೇವಯಾನಿ ಸಂಜೀವನೀಯ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆ ಈ ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯವೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಹೆಣ್ಣಿನ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದರೆ ಸಂಜೀವನೀ. ಹಳೆದಾದ ಜೀವದ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಜೀವನವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಸಂಜೀವನೀ..." ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಾದರೆ, ಸೌಂದರ್ಯ ದೇಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಕಚ-ದೇವಯಾನಿಯರ ನಡುವೆ ಇವೆರಡರ ಮಿಲನವಾಗದೇ ಹೋದುದರಿಂದಲೇ ಸಂಜೀವನೀ ನಿಷ್ಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಯಾತಿ-ದೇವಯಾನಿಯರ ಸಂಯೋಗ ಕೂಡ ಇದೇ ವಿಧವಾದದ್ದು ಎಂದು ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ವಾದವಿದೆ. ಯಯಾತಿ ದೇವಯಾನಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದು ಪ್ರೀತಿಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಭೀತಿಗಾಗಿ. ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆ ತನ್ನನ್ನು ಸೌಂದರ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. "ನಾನು ಸೌಂದರ್ಯ. ಸಂಜೀವನೀಯ ಸವತಿಯಲ್ಲ ನಾನು, ಸಂಜೀವನೀಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನಾನು."

'ಕೊನೆಗೆ ದೇವಯಾನಿ ಗೆಲ್ಲುವಳು' ಎಂಬ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತಿಗೆ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥನೆಯಿದೆ. ಪೂರುವಿನಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನ ದೇಹದ ಅಮರತ್ವವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯದೆ ಅವನ ಯೌವನವನ್ನು ಕಸಿದುಕೊಂಡು 'ಉಪಭೋಗ'ದ ಮರೀಚಿಕೆಯನ್ನು ಬೆನ್ನುಹತ್ತಬಯಸುವ ಯಯಾತಿಗೆ ಪೂರುವಿನ ಹಿತವಚನಗಳಿಂದಾಗಿ ವಿವೇಕೋದಯ ವಾದಾಗ 'ಅಯ್ಯೋ! ಉಪಭೋಗದಿಂದ ಶಾಂತಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. "ಈಗ ನನ್ನ ಸಂಜೀವನೀಯು ಸಫಲವಾಯಿತು" ಎಂಬ ದೇವಯಾನಿಯ ಘೋಷಣೆ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಘೋಷಣೆಯಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಮೂರೂ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ತಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಸತ್ಯವನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತವೆ:

> *ದೇವಯಾನೀ : ತಾನು ನಷ್ಟವಾಗಿ ಹೊಸ ಯೌವನವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಮುಪ್ಪು ಸಂಜೀವನೀ*

ಶರ್ಮಿಷ್ಠಾ : *ತಾನು ಭೋಗವಾಗಿ ಅಂಕುರಿಸಿ, ತ್ಯಾಗವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವ*
ಸೃಷ್ಟಿಯ ನೀತಿಯೇ ಪ್ರೀತಿಯೇ ಸಂಜೀವನೀ

ಯಯಾತಿ : *ತಾನು ತಾನಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ನಡೆಯುವುದೇ ಸಂಜೀವನೀ.*

ಈ ಮೂರೂ ಘೋಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀತವಾಗುವ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಯೌವನ-ಮುಪ್ಪು, ಭೋಗ-ತ್ಯಾಗ, ತಾನು-ತಾನಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವಗಳ ಪರಿಹಾರ ದಲ್ಲಿಯೇ ಸತ್ಯವಿದೆ. ಇದು ನಾಟಕ ಧ್ವನಿಸುವ ಒಟ್ಟು ಅರ್ಥ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

"ಇಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರ ಚಾರಿತ್ರ್ಯಗಳ ಪೋಷಣೆಗಿಂತ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸಂಜೀವನೀ ಪದಾರ್ಥದ ನೆಲಸನ್ನು ನ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೇನೋ ನಾಟಕ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸಂಜೀವನೀಯ ಶಕ್ತಿ-ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ವಿ.ಸೀ. ಸೂಚಿಸಿದರು. ಇದೇ ಜಾಡನ್ನೇ ಹಿಡಿದು ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಈ ಅರ್ಥಗಳೆಲ್ಲ ಇಡಿಯ ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದರೆ ಇದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನುಭವವಾಗಬಹುದಿತ್ತು ಆದರೆ ಈಗಿದ್ದಂತೆ ಈ ಅರ್ಥಗಳೆಲ್ಲ ಶಾಬ್ದಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿವೆ"[೪೩] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಮೂಲ ಕತೆಯನ್ನೇ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಲಿ, ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅವೆರಡರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಪುನರ್ರಚಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ. "ಪುರಾಣಗಳ ನಿಯಮ ಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಅಲ್ಲಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ನಡೆಯುವುದು," ಎಂದು ಹೇಳುವ ಅಶೋಕರಿಗೆ ಇದರ ಅರಿವಿದೆ,[೪೪] ಶ್ರೀರಂಗರ ಲಕ್ಷ್ಯವೆಲ್ಲ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ದರ್ಶನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದರ ಮೇಲೆಯೇ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಯಿತು. ಈ ದರ್ಶನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ಇವಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ದರ್ಶನ ಇಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಸತಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು. ಅವರು ಗೀತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನೋದಿದವರಿಗೆ ಸಂಜೀವನೀಯ ವಿಚಾರಧಾರೆ ಹೊಸತೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಬರ್ಗಸಾ (Bergson) ಶಾ (Shaw) ಅವರ ವಿಚಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು 'ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಂಜೀವನಿ, ಸಾವಿತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಬರ್ನಾಡ್ ಷಾರವರ ತತ್ತ್ವದರ್ಶನ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಎಸ್. ಶಂಕರನಾರಾಯಣರಾವ್ ಅವರು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾನ 'ಜೀವ ವಿಕಾಸವಾದ' (Creative evolution) ವನ್ನೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೪೫] ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿದೆ.

ರಾಜ್ಯ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮೇ ೨೯, ೧೯೬೭ರಂದು ಸಂಜೀವನೀ ಮೊದಲ ಸಲ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ

ಸಳಿದ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆದದ್ದು ಮೇ ೩೧, ೧೯೬೭ರಂದು ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ. ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು. **ಪ್ರಜಾಮತದ** ಜೂನ್ ೧೧ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. **ಸಂಜೀವನೀ** ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಅಜರಾಮರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ರಾಜಗೋಪಾಲರು ಅದನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರ **ಯಯಾತಿಗೆ** ಹೋಲಿಸಿ ಕೆಲವು ಮೌಲಿಕ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ'ಯಂತೆ ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಘರ್ಷಣೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ ಕಾಲಾತೀತವಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಸತ್ಯದ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ.... ಕಾರ್ನಾಡರ 'ಯಯಾತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪೂರು ಅನುಭವಿಸುವ ವೇದನೆ ಮತ್ತು ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆ ಮುದುಕನಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಅಸಹಜವಾಗುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೋಲಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿದಂಥವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ." ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನೂ ರಾಜಗೋಪಾಲ ಮೆಚ್ಚಿ ಬರೆದರು: "ಶ್ರೀ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವಂತೆ ಉನ್ನತ ಶಿಖರವೊಂದರ ಮೇಲೆ ಜೋಡಿಸಿದ ವಾತಾವರಣದಂತೆ ಒಂದು ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಮುಗಿಲುಗಳ ಕತ್ತಲು ಬೆಳಕಿನ ವಿಸ್ತರಣ ದೃಶ್ಯ (ಸೈಕ್ಲೋರಾಮಾ) ಸಹಜತೆಯು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದಿತು. ಸಮಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಬೆಳಕಿನ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊಂದಿದ ಜೋಡಣೆಗಳು ಪ್ರಯೋಗದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು.... ಅಭಿನಯದ ಹಲವು ರೀತಿ ನೀತಿಗಳಂತೂ ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದ ಮೇಲುಗೈಯನ್ನು ಸಾರಿ ಹೇಳುವಂತಿದೆ." ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಯೋಗ್ಯ ನಟನಟಿಯರ ಅಭಾವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ.

iii. ಸಾವಿತ್ರೀ

ಅಮೃತರಂಗದ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಅಮೃತತ್ವದ ಆಶಯ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಕಥೆಯ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. **ಸಂಜೀವನೀಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಸಾವಿತ್ರೀಯಲ್ಲಿಯೂ** ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಈ ಕಥೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ರೀತಿ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. **ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ** ಸಾವಿತ್ರೀ ಉಪಾಖ್ಯಾನವನ್ನು 'ಪತಿವ್ರತಾಮಹಾತ್ಮ್ಯ ಪರ್ವ'ವೆಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಸಾವಿತ್ರಿಯನ್ನು ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಪತಿವ್ರತೆಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. (ಪತಿವ್ರತಾ ಧರ್ಮದ ಮಹಾತ್ಮೆ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಸ್ಯವೈಖರಿ ಅವರ 'ಯಮನ ಸೋಲು' ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ.) ಆದರೆ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ

ಸಾವಿತ್ರಿ-ಸತ್ಯವಾನರ ಕಥೆ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಪ್ರಣಯದ ಕಥೆ. ಪ್ರೇಮದ ಚಿರಂತನ ಸತ್ಯ, ಆ ಸತ್ಯದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಅಮರತ್ವ ಅವರು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಲೆಳಿಸುವ ತತ್ತ್ವ. ಇದು ಕಥೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತರುವ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮಕ್ಕಿಂತ ಸಂಕಲ್ಪಶಕ್ತಿಯೇ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ನಿರ್ಧಾರದ ಹಿಂದಿನ ಶಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

> ಮನಸಾ ನಿಶ್ಚಯಂ ಕೃತ್ವಾ ತತೋ ವಾಚಾಭಿಧೀಯತೇ
> ಕ್ರಿಯತೇ ಕರ್ಮಣಾ ಪಶ್ಚಾತ್ ಪ್ರಮಾಣಂ ಮೇ ಮನಸ್ತತಃ
>
> (ವನ ಪರ್ವ ೨೯೫: ೨೮)

ನಾರದನೂ ಇದೇ ಮಾತನ್ನೇ ಅಶ್ವಪತಿಗೆ ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಸ್ಥಿರಾ ಬುದ್ಧಿರ್ನರಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾವಿತ್ರೀ ದುಹಿತಸ್ತವ" (೨೯೫:೨೯)

ಮೂಲಕಥೆಗೂ ಸಂವಾದದ ಚೌಕಟ್ಟಿದೆ. ದ್ರೌಪದಿಯಂಥ ಪತಿವ್ರತೆಯರ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಬೇರೆ ಯಾವುವು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯನು ಯುಧಿಷ್ಠಿರನಿಗೆ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ, ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಹಾಗೂ ಕೇವಲ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಲ್ಲದ ಸಂವಾದದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"..... ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಟಿ ಮತ್ತು ಸೂತ್ರಧಾರನ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದ್ದವು. ಆ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಎರಡು ರಮಣೀಯ ರೂಪ ವೇಷಗಳ ಗಂಧರ್ವರಂತೆ ನನ್ನ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟಿದ್ದುವು." ಎಂದು ಅವರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟಿ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳ, ಆದರ್ಶಪ್ರೇಮಿಗಳ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯನಾಟಕಗಳ Chorus ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅದಕ್ಕೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತ ರಂಗದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರೇಮತತ್ತ್ವದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರಿಂದಲೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ:

> ಸೂ: *ಇದೇ ಪ್ರೇಮವನ್ನಿಸಿದ್ದರೆ ಪ್ರೇಮ ಎಂಬುದು ಬುದ್ಧಿಯ ಪೂರ್ತಿ ಅಭಾವ ಎನ್ನಬಹುದಲ್ಲವೆ?*
>
> ನ : *.... ಬುದ್ಧಿಶೂನ್ಯತೆಯ ಘನತೆ ಇದ್ದುದು ಹೆಂಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿ. ಸತತವಾಗಿ ನಡೆದಿದ್ದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ.... ಗಂಡಸು ಮೆಚ್ಚುವುದು ಹೊರಗಿನ ರೂಪಕ್ಕಾಗಿ, ಹೆಂಗಸು ಮೆಚ್ಚುವುದು ಒಳಗಿನ ಜೀವವಿಕಾಸ ತತ್ತ್ವಕ್ಕಾಗಿ.*

ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ (Story)ಯಷ್ಟೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ (diegesis)ಕ್ಕೂ ಮಹತ್ತ್ವವಿದೆ.

ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಕಥೆ ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ೧೯೩೦ರಿಂದಲೂ ಆವರಿಸಿತ್ತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ಅತಿಮಾನವರ ಕತೆಯನ್ನು ಮಾನವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ವಿಶ್ವಧರ್ಮದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದು ಹೆಚ್ಚು ವಿಹಿತ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿತು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಕಥೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ತಾವು ಗ್ರಹಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವಿತ್ರೀ ಸ್ವರ-ಅಕ್ಷರ, ವ್ಯಂಜನ, ಹೇತುಗಳಿಂದ ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಸನಾತನ ಧರ್ಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಯಮ ಅವಳಿಗೆ ವರ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಸತ್ಯವಾನನ ಪ್ರಾಣವನ್ನು ಅವನು ಮರಳಿಸುವುದು ಅವನ ಸೋಲಲ್ಲ; ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಸನಾತನ ಧರ್ಮನಿಷ್ಠೆಗೆ ಪ್ರತಿಫಲ: ("ನಿವರ್ತ ತುಷ್ಟೋಽಸ್ಮಿ ತವಾನಯಾ ಗಿರಾ । ಸ್ವರಾಕ್ಷರವ್ಯಂಜನಹೇತುಯುಕ್ತಯಾ" ೨೯೭.೨೬). ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಯಮನ ಸೋಲಿ'ಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿತ್ತಿಲ್ಲ; "ನನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಮನ ಸೋಲು ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಆದರ್ಶ ಪ್ರಣಯಕತೆಯೆಂದೇ ನಾನದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಣಯವು ಅನಾದ್ಯನಂತವಾದ ಶಕ್ತಿ ಎನ್ನುವಾಗ ಅದು ಮೃತ್ಯುದೇವತೆಯನ್ನು ಸೋಲಿಸಿತು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವೇನಿದೆ? ಕತೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಬೇರೆ ಅರ್ಥ ಕೊಡುವ ಸಾಹಸವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ" ಶ್ರೀರಂಗರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಜಯ ಪ್ರೇಮದ ಜಯ, ಶರ್ಮಿಷ್ಠೆಯ ಜಯ ಅವಳ ಸೌಂದರ್ಯದ ಜಯವಿದ್ದಂತೆ.

ಧರ್ಮದ ಸ್ವರೂಪದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೇರೆ ದಾರಿ ತುಳಿದಿದ್ದಾರೆ, ಇದು ಅವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆ, "ಧರ್ಮ ಎಂದರೆ ಏನು?" ಎನ್ನುವ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಆಧುನಿಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಧರ್ಮದ ಸೂಕ್ಷ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾವಿತ್ರಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಜ್ಞಾನ ಮೃತ್ಯುವನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಭೂತಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ವೇಷ ಇಂಥ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮಹಾಭಾರತದ ಸಾವಿತ್ರಿಯಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾವಿತ್ರಿಯೂ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳೂ ವಿಶ್ವಧರ್ಮದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾವಿತ್ರಿ-ಯಮರ ಸಂವಾದವನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಸಾವಿತ್ರಿ ಆಡುವ 'ಧರ್ಮಾರ್ಥ ಸಹಿತ ವಾಕ್ಯ'ಗಳ ಉದ್ದೇಶವೇ ಸನಾತನಧರ್ಮವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಪತಿಯನ್ನನುಸರಿಸುವುದು ಸತಿಯ ಧರ್ಮ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಧರ್ಮವೇ ಪ್ರಧಾನ, ಸತ್ಪುರುಷರ ಸಂಗವೆಂದೂ ನಿಷ್ಫಲವಾಗಲಾರದು, ಸರ್ವಭೂತಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ರೋಹ, ಅನುಗ್ರಹ, ದಾನ ಇವು ಪರಮ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಸಂತರು ಯಾವಾಗಲೂ ಧರ್ಮಪ್ರವೃತ್ತಿಯವರು, ಪರಾರ್ಥಿಗಳು ಆದ್ದರಿಂದ ರಕ್ಷಕರು ಎಂದು ಸಾವಿತ್ರಿ ಸನಾತನ ಧರ್ಮದ ತಿರುಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದಾಗ ಯಮನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವಿಶ್ವಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಈ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಆದರೆ ತಾಯ್ತನದ ಧರ್ಮವೇ ನಿಜವಾದ ಧರ್ಮ ಎಂದು ನಟಿ

ಹೇಳುವುದು, ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿರಂತರತೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ—ಇವೆಲ್ಲ ಹೊಸ ವೈಚಾರಿಕ ಅಂಶಗಳು. ಮಹಾಭಾರತದ ಸಾವಿತ್ರೀ ಉಪಾಖ್ಯಾನ ಅತ್ಯಂತ ಕಾವ್ಯಮಯವಾದ ಆಖ್ಯಾನವಾದುದರಿಂದ ಮೂಲವನ್ನನುಸರಿಸಿದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. (ಸಂಸ್ಕೃತ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ). ಆದರೆ ಸ್ವಂತದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೋಲುತ್ತಾರೆ. ಸರಳರಗಳೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಭಾಷೆಯನ್ನೇನೋ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಕೃತ್ರಿಮವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ವಾಂಛಿತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ, ಅನುಪ್ರಾಸಗಳ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ಸಹಜತೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ಕಾವ್ಯಸಂಚಯಕಾಗಿ ಕಷ್ಟಪಡುತಿಹ ಕಾಂತನ ಕಮನೀಯ ಮೂರ್ತಿಯನು
ಕತ್ತಲಳಸಿ ಈ ವನದೇವಿ ತೊಡಗಿದೊ ಉಳಿಯ ಪೆಟ್ಟುಗಳಂತೆ ಕೇಳುತಿವೆ
ಕೊಡಲಿಯಾ ಪೆಟ್ಟುಗಳು, ಕಣ್ಮುಂದೆ ನಿಂತಿದೆ ಕಮನೀಯ ಮೂರ್ತಿಯದು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಟೀಕಿಸುತ್ತ ಬಂದ ಕಂಪನೀ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸುವುದು ಮೋಜಿನ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಆ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಅವರು ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಿಜವಿದ್ದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರತಿಭೆ ಗದ್ಯಪ್ರತಿಭೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ಶಕ್ತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯು ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅವರ ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ ೧೯೬೨ರ ಡಿಶೆಂಬರದಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ಕೆ. ಸುವರ್ಣರ ನಿರ್ದೇಶಕತ್ವದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಪಿ.ಎನ್. ಕೋಡಿಕಲ್‌ರ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಕುಂದಾ ನಾಡಕರ್ಣಿಯ ಸಾವಿತ್ರೀ ಪಾತ್ರದ ಅಭಿನಯಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸಿದವು. "ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಹಸಾ ಯಾರೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಕೂಡದು" ಎಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಟ್ಟೆಚ್ಚರಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಏನೊ ಸಾವಿತ್ರೀ ಬಹಳ ಸಲ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಂಡಿಲ್ಲ.

೭. ರಂಗಭಾರತ (೧೯೬೫)

(i) ತೇಲಿಸೊ ರಂಗ, ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೊ

ಈ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆ ಹೀಗಿದೆ: "ಬರೆಯುವ ಕೆಲಸ ನನ್ನದು. ಅವು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರಲಿ ಬರದಿರಲಿ ನಾನು ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ, ನನ್ನನ್ನು ತೇಲಿಸುವುದು, ಮುಳುಗಿಸುವುದು ಮಿಕ್ಕವರ ಹೊಣೆ." ಪುರಂದರದಾಸರ ಪದವೊಂದರಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿಯು

'ರಂಗ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಆಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಳಿವು, ಅದರ ಅಂಗಗಳೇ ಆದ ನಾಟಕಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ ಮೊದಲಾದವರ ಉಳಿವು ಈ ನಾಟಕದ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಅನುಭವಿಸುವ ಕ್ರಿಯಾವೈಫಲ್ಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು** ನಾಟಕಕ್ಕೂ **ತೇಲಿಸೊಕ್ಕೂ** ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಗೆ ಸಮಾಜದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧೋಗತಿಯೇ ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ಶ್ರೀರಂಗದ ದೃಢವಾದ ನಂಬಿಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಅವರು **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ** ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ನಾನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಯೋಗ್ಯತೆ ನಮ್ಮ ವೃತ್ತಿಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ-ಸಂಘಟನೆಗಳು ವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆ ೫-೬ ವರ್ಷಗಳ ಅನುಭವದಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ನನ್ನ ದೃಢವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ಇದಲ್ಲದೆ ಭಾವೈಕ್ಯ, ಪಂಚವಾರ್ಷಿಕ ಯೋಜನೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಎಂಬ ವಿಚಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಸರಕಾರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಅನರ್ಹ, ಅಪ್ರಯೋಜಕ' ಎನ್ನಿಸುವಂತೆ ಧನಸಹಾಯ ಮಾಡಲು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಸಹಾಯದ ಆಮಿಷದಿಂದ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ತಮ್ಮ ಮುಂಚಿನ ಉದಾತ್ತ ಧ್ಯೇಯಗಳನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಲು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು."[೪೬]

ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದುರವಸ್ಥೆ ಈ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿರಲಾರದು. ಆದರೆ ಅದರ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿ ಇದನ್ನೂ ಮೀರಿದ್ದು. ಈ ಅಂಶದ ಕಡೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ 'ಯುವಕ' ಮತ್ತು 'ಆಕೆ' ಇವರಿಗೆ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಇರುವುದನ್ನು ಓದುಗರು ಗಮನಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅವರ ಸೂಚನೆ ಮಹತ್ತದ್ದಾಗಿದೆ. ವಿಲಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದರ ಸದಸ್ಯರಾದ ಶಾಮಣ್ಣ, ರಂಗಣ್ಣ ಹಾಗೂ ವೆಂಕು 'ಹೊಣೆಗೇಡಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ'ಗಳೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. 'ಯುವಕ' ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರತೀಕಿಸಿದರೆ 'ಆಕೆ' ಇದನ್ನು ನಿಷ್ಫಲಗೊಳಿಸುವ ಮೋಹವನ್ನು ಪ್ರತೀಕಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವನ್ನೇ ರಂಗಸ್ಥಲವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದುದು ಈ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವಿಶೇಷ. ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ನಾಟಕ ತನ್ನ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಣೆಬರೆಹವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೇಲೆಯೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಒಳನೋಟ ಸಮಾಜದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವನತಿಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧೋಗತಿಯ ಕಾರಣ ಎಂಬ ಕಾಣ್ಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಅವನತಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸೋಮಣ್ಣನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತನ ಪಾತ್ರ. ಇವನಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಗಂಧ ಕೂಡ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟ್ಯೋತ್ಸವದ ಅಧ್ಯಕ್ಷನೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ

ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಧಿಕಾರ ಹೊಂದಿದವ. ರಾಮಾಯಣದ ಆಧುನಿಕ ಆವೃತ್ತಿಯ ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆ ಅವನದೇ. ಇವನ ಜೊತೆಗಿರುವವಳು ಅವನ ಆಪ್ತಕಾರ್ಯದರ್ಶಿನಿ. ಯಾವುದನ್ನೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗಮನಿಸದೆ ಸುಖಜೀವನವನ್ನು ಅರಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಮನುಷ್ಯರ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಎರಡನೆಯ ಸಂಕೇತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡುವ ಮನಸ್ಸಿರುವ ಆದರೆ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ 'ಯುವಕ'. ಇವನು ಮೊದಲು 'ಆಕೆ'ಯ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದರೂ ಕೊನೆಗೆ ಬಂಡೆದ್ದು ಅವಳ ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇವನಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶಾಮಣ್ಣ, ರಾಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ವೆಂಕ ಎಂಬ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವರು ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರ ಹಾಗೂ ನಟರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇವರೂ ನಾಟ್ಯೋತ್ಸವ ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರಾದರೂ ಯಾವ ಅಧಿಕಾರವನ್ನೂ ಹೊಂದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಅವರಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ತಡೆಯುವ ಶಕ್ತಿ ಅವರಲ್ಲಿಲ್ಲ.

ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ 'ಅಂತರ್ಧಾರಿ' ಎಂಬ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ ಅವನು ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಅವನ ಪ್ರವೇಶಗಳು ಸೀಮಿತವಾಗಿರುವುದರ ಹಿಂದಿನ ಉದ್ದೇಶ ಅವನ ಮಾತುಗಳನ್ನು Highlight ಮಾಡುವುದಾಗಿದೆ. ಇದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. "ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯೋ ನಾಟಕ ಅವರು ನೋಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಅವರವರೊಳಗೆ ನಡೆಯೋ ನಾಟ್ಯ ನಾವು ನೋಡೋಣ." 'ಅಂತರ್ಧಾರಿ' ತೋರಿಸುವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೋಮಣ್ಣ 'ಸಾಹೇಬರ' ಬರುವಿಕೆ ತಡವಾದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅಸ್ವಸ್ಥನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿನಿ 'ಆಕೆ' ಶಾಮಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಬಲೆ ಬೀಸುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಗ್ನಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಯುವಕ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳುವ ವ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ವಿಲಾಸೀ ತಂಡದ ಉಳಿದ ಸದಸ್ಯರಿಗೆ ಹರಟೆ ಮುಖ್ಯ. ಸೋಮಣ್ಣನ ಆಯ್ಕೆಯ ರಾಮಾಯಣ ನಾಟಕದ ಅವನತಿಯ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ವರ್ತನೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರರ ಅವನತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ತೇಲಿಸೊ ರಂಗ, ಇಲ್ಲ ಮುಳುಗಿಸೊ 'ರಹೂಂ ಕೆ, ನ ರಹೂಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ದೆಹಲಿಯ 'ಯಾತ್ರಿಕ' ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು. ಹಿಂದೀ ಭಾಷಾಂತರವೂ ಅವರದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಟೈಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾದ ವಿಮರ್ಶಕ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ, "ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಭ್ರಷ್ಟತೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಧನಗಳ ವ್ಯರ್ಥ ವೈಭವೀಕರಣದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ

ಬರಡುತನವನ್ನು ನಾಟಕ ಟೀಕಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಸುಖದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೂ ಸತ್ವವಿಲ್ಲ. ಯುವಕರು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳಬೇಕು, ಅದನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎಂದು ನಾಟಕ ಹೇಳುತ್ತದೆ." ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ 'ಅಂತರ್ಧಾರಿ'ಯ ಮಾತುಗಳು ಇಷ್ಟವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ದಂಭ, ಕೃತ್ರಿಮತೆ ಅವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿದವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. "Rahoon ki Rahoon is a considerable sorrow. It was brave of Yatrik to have attempted a contemporary Indian play that glitters with structural promise but delivers little more than tinsel" ಈ ಪತ್ರಿಕೆಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಏನೂ ಹೇಳದಿರುವುದನ್ನು ಶ್ರೀಮತಿ ಡಿ.ಪಿ. ಹಿಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಮಹಿಳೆ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಪತ್ರ ಬರೆದಳು. ಅವಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನ ಅದ್ಭುತವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಮಾನವೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ತೋರಿದ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಸಮೂಹವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ಅವಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಳು. ನಾಟಕದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಉತ್ತಮ ಸಾಧನೆ ಎಂದು ಅವಳು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಳು.

(ii) ರಂಗಭಾರತ:

ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ **ಮಹಾಭಾರತದ** ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆಯಿದ್ದರೂ **ಮಹಾಭಾರತದ** ಕತೆಗಳನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವುದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆಸ್ಥೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. **ಸಂಜೀವನೀ**, **ಸಾವಿತ್ರೀ** ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಕತೆಗಳನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿಸಲು ಅವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. **ರಂಗಭಾರತದಲ್ಲಿ** ಅವರ ಉದ್ದೇಶ **ಮಹಾಭಾರತದ** ಆಯ್ದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅವುಗಳ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವ ಅಂದಿದ್ದಂತೆಯೇ ಇಂದೂ ಇದೆ ಎಂಬ ನಂಬುಗೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿಂದಿದೆ. ಅವರೇ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ "ಕಾಮ-ಲೋಭ-ಮದ-ಮೋಹ-ಮತ್ಸರಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಸಂಕೇತಗಳಾಗ ಬಹುದಾದಂತಹ ಮಹಾಭಾರತದ ಘಟನೆಗಳನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಕಾಲಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಭೂತ ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯಲಾಗಿದೆ."[೪೭]

ಮಹಾಭಾರತ ಪುರಾಣವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಕಥನ (narration) ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲ. ಕಥನದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ (diegesis) ಕೂಡ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ರಚನೆ ನಾಟಕವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವಿದ್ದಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಇದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೃಶ್ಯವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಿದೆ ಎಂದರೂ

ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಭೂತ ಹಾಗೂ ವರ್ತಮಾನಗಳ ಎರಡೂ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯ ಅಳವಿನಲ್ಲಿ ತರುವ ಮೂಲಕ ಅದರ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಅವರಿಗೆ ಶಕ್ಯವಾಗಿದೆ. ರಂಗಭಾರತದ ತಂತ್ರದ ಉದ್ದೇಶವೇ ಇದಾಗಿದೆ. ಈ ಸಮಗ್ರದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಜೀವನದ ಅವರ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಬಂದಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ನಾಟ್ಯರೂಪ, ದೃಶ್ಯ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಬೆಸುಗೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಹೋದರೆ ನಾಟಕದ ಸಮರ್ಪಕ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಾರದು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಏಕಮುಖವಾಗಿರದೆ ಸಂವಾದದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಕತೆಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಬಹುಮುಖತೆಯನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಂಗಭಾರತದಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ (ಧರ್ತೀ ರಟ್ಟೆಪ್ಪ) ಹಾಗೂ ಸಂಜಯ (ಸಂಜಪ್ಪ)ರ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆದುಬರುತ್ತದೆ. ಇವರು ಇಂದಿನವರಾದರೂ ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜನ್ಮದ ಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ನಾಟಕದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ. ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ ಅಂಧನೃಪಾಲನೂ ಅಹುದು; ("ಆಗ ಕಾಣಿಸ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ, ಈಗ ನೋಡೋದಿಲ್ಲ") ಸಂಜಯ ಸಂಜಪ್ಪನಾಗಿ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಕಾರ್ಯ ವಹಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಇಲ್ಲಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರರ ವಿಧಾನಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಅನ್ವಿ (Anouilh) ಯಂಥವರ ಅಥವಾ ಅವರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಬರೆಯತೊಡಗಿದ ಕಾರ್ನಾಡರಂಥವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಅನುಭವ, ಅರಿವುಗಳಿಗೆ ಆಕಾರ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ, ಎಲಿಯಟ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ (ಉದಾ: The Cocktail Party) ಆಧುನಿಕ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಹೊಂಚಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪಾತಳಿಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇವು ಯಾವವೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಪಾತಳಿಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವರಿಗೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಅನುಕೂಲವಿರದ್ದರಿಂದ ಸಮಾಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಈ ಪಾತಳಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಅವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮೊರೆ ಹೋಗಲು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣವೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಅದೆಂದರೆ, ಅವರ ಮೊದಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳು (ನಂತರದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಕೂಡ) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋಗಿದ್ದವು. ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ, ರಂಗಭಾರತಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ನಾಟಕೀಯತೆ ಪಡೆದಾಗ ಅವರ ತಂತ್ರ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಹಾಭಾರತದ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಆಯಾಮ ಸೇರಿಸುವ ಮೂಲಕ ನವೀನ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಸ್ಫೋಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಿಂದ ಹಲವಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದುರ್ಯೋಧನ (ಧುರ್ಯಪ್ಪ) ರಾಜ್ಯವಾಳುವುದಕ್ಕೆ ಹಕ್ಕು ಸಾಧಿಸುವಾಗ ಸಂಖ್ಯಾಬಲವನ್ನೇ ಮುಂದುಮಾಡುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: "ಸಂಖ್ಯಾಬಲ ನನ್ನದು ಹೆಚ್ಚು ಆದ್ದರಿಂದ ರಾಜ್ಯ ನಡೆಸೋ ಅಧಿಕಾರ ನನಗೆ". ಹಾಗೆಯೆ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ಚಿತ್ರರಥ ಸೆರೆಹಿಡಿದಾಗ ಧರ್ಮರಾಯ ಆಡುವ ಮಾತು 'ಪರೈಃ ಪರಿಭವೇ ಪ್ರಾಪ್ತೇ ವಯಂ ಪಂಚೋತ್ತರಂ ಶತಂ...' ಮೂಲ **ಮಹಾಭಾರತದ್ದೇ** ಆದರೂ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ ಅದನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸುವ ರೀತಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದ್ದಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮರಾಯ ದುರ್ಯೋಧನನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವನು ಪಕ್ಷರಾಜಕಾರಣವನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ: "ಇದೊಂದು ಹೊಸ ರೀತಿ, ರಾಜ್ಯ ನಡೆಸುವವರು ತಮ್ಮ ಪಕ್ಷದ ಅಭಿಮಾನಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಮಾನ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳೋದು, ತಮ್ಮವರು ಕೆಟ್ಟದ್ದನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಅವರನ್ನ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯೋದು...." ಆದರೆ ಈ ಯಾವ ನಿದರ್ಶನಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಧರ್ಮರಾಯ ಅವುಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವ ಪರಿಷ್ಕೃತ ಉತ್ತರಗಳು ಇವುಗಳಿಗಿರುವ ಸಮಗ್ರತೆ ಇಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ನೈತಿಕ ಅಧೋಗತಿಯ ವೇಧಕ ಚಿತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನೋಡಲು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮರಾಯನ ಮೂಲ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕೃತ ಉತ್ತರಗಳೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಈ ಮಾತಿನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಮನಗಾಣಬಹುದು: **ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ** ಯಕ್ಷ ಧರ್ಮರಾಜನಿಗೆ ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

'ತಪಃ ಕಿಂಲಕ್ಷಣಮ್' (ತಪಸ್ಸಿನ ಲಕ್ಷಣ ಯಾವುದು) ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಧರ್ಮರಾಯನ ಉತ್ತರ 'ಸ್ವಧರ್ಮದಲ್ಲಿರುವುದು' ಎಂದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು 'ಏನೇ ಮಾಡಿ ಅಧಿಕಾರದ ಜಾಗೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದು' ಎಂದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೆ,

'ಕೋ ದಮಶ್ಚ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಃ' (ದಮ ಎಂದರೇನು?) ಮೂಲದ ಉತ್ತರ 'ಮನಸ್ಸಿನ ದಮನವೇ ದಮ' ಎಂದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು 'ಟೀಕೆ ಮಾಡುವವರನ್ನು ದಬಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು' ಎಂದಿದೆ.

'ಕ್ಷಮಾ ಚ ಕಾ ಪರಾ ಪ್ರೋಕ್ತಾ?' (ಕ್ಷಮಾ ಎಂದರೇನು?) 'ಅಯೋಗ್ಯ ಕಾರ್ಯಗಳಿಂದ ದೂರಿರುವುದು' ಎಂಬ ಮೂಲದ ಉತ್ತರ. ಇಲ್ಲಿ 'ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ನಮ್ಮ ವಿರೋಧ ಕಟ್ಟೋದಕ್ಕೆ' ಎಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಉತ್ತರಗಳೂ 'ಅಧಿಕೃತ' ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರುತಿಗಳ ಹಣೆಯ ಬರಹವೇನೇ ಇರಲಿ ಸ್ಮೃತಿಗಳೂ ಗುರುತು ಸಿಗದಷ್ಟು ಬದಲಾಗಿ ಹೋದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ರಂಗಭಾರತದಲ್ಲಿ ನೀತಿಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಮ್ಮೆ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಜಯ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಥನದ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕವನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ("ಕತೆಯದೆ ನಾಟ್ಯ ಮಾ ಹೇಳ್ತೀನಿ" ಸಂಜಯ) ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಜೆಯಾದ ಧರ್ತೀರಟ್ಟೆಪ್ಪ (ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ)ನ ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸ್ವರೂಪದ ಯಾಥಾರ್ಥ ಕಲ್ಪನೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಮೀಮಾಂಸೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ

ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ : *.... ಮುಂದೆ ಸಾಗಲಿನ್ನು (ಎನ್ನುತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿ ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವಾಗ)*

ಸಂಜಯ : *(ತಡೆದು) ಎಲ! ಇದೇನು? ಮುಖ ತಿರುಗಿಸಿ, ಯಾಕ ಕೂಡ್ರಬೇಕಂತೀ?*

ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ : *(ರಂಗದ ಮಧ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಕೈಮಾಡಿ) ನಾಟಕ ನಡಿಯೋದು ಅಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೇನು?*

ಸಂಜಯ : *ಧರ್ತೆಪ್ಪಾ, ನಾಟಕ ನಡಿಯೋದು ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆ: ನಡೆದಲ್ಲಿ ನೋಡಬೇಕು ಅದನ್ನ. ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿದ ಜಾಗದಾಗೇ ನಾಟಕ ನಡೀಬೇಕು ಅಂದ್ರೆ ಇದೇನು ಹುಡುಗರ ಆಟ ಅಂತೀಯಾ?*

ಇದು 'ರಂಗ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯಾದರೆ ಮುಂದೆ ಬರುವ ಸಂವಾ ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪಾತ್ರದ ವಿವೇಚನೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಹೊ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ:

ಸಂಜಯ : *..... ನಿನ್ನಂತಹವರು ನಾಟಕಾ ಹ್ಯಾಗೆ ಹ್ಯಾಗೆ ನೋಡ್ತಾರ ಅನ್ನೋದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು ನನಗ. ಈಗ ತಿಳೀತು.*

ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ *[illegible] ಮುಖ ತಿರುಗ್ಸಿ ಕೂತ. ಮಹಾಪಾತ! ಸ್ವಪ್ನಕ್ಕೆ [illegible]....*

ಸಂಜಯ : *ನೀನು ಎದುರು ಕೂತು ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡ್ತಿದ್ದಿ ನಾಟಕ, ಅದೇ ತಿಳೀತು, ಅಂದೆ.*

ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ *(ಬೆರಗಾಗಿ) 'ಅದೇ ತಿಳೀತು' ಅಂದೆ? ಏನ ಕಣ್ಣಿಂದ ನಾಟಕಾ ನೋಡ್ತಾರ ಅನ್ನೋದು ಈಗ ತಿಳೀತೇ [illegible]?*

ಸಂಜಯ : *ಜನ ಕಣ್ಣಿಂದ ನಾಟಕಾ ನೋಡ್ತಾರೆ-ಅನ್ನೋದು-ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಪೂರ್ತಿ ನಾಟಕಾ ಕಾಣಸೋದಿಲ್ಲ - ಅನ್ನೋದು -ಜನಕ್ಕ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ಅನ್ನೋದು ಮಾತ್ರ ಈಗ ತಿಳೀತು.*

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು-ಬುದ್ಧಿಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಾಗಲೇ ಅದರ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥ ಹೊಳೆಯಬಲ್ಲುದು ಎಂದು ಸಂಜಯ ಇಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಸಂಜಯ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನಿಗೆ ತೋರಿಸುವ ನಾಟಕ (ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ) ಹೊಸ ನಾಟಕ. ಹೀಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ನಡೆಯಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಜಯನಂತೆ ಎಲ್ಲರದೂ ಪಾತ್ರವಿದೆ. ಸಂಜಯ ಇದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ: "ನಾನು ಹೇಳಿದ್ನೆಲ್ಲ ನಿನ್ಗೆ ನಾಟ್ಕಾ ನನ್ನ ಕೈ ಮೀರಿತೂಂತ? ಈಗ ಹೇಳ್ತೀನಿ ಕೇಳು. ನನ್ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾನು ನಾಟಕಾ ತೋರಿಸ್ತಾ ಇದ್ದಾಗ ನೀನು ಅದ್ನ ನೋಡೋದ್ನ ಬಿಟ್ಟು ಒಳಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಅದ್ನ ನನ್ನ ಕೈಯೊಳ್ಗಿಂದ ಕಸಿದುಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಸಾಗಿಸ್ತಾ ಇದ್ದೀ". ನಾಟಕದ ಈ ಆಯಾಮವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರ-ಆಳಗಳೊಡನೆ ವಿವೇಚಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದಂತೆ ರಂಗಭಾರತವೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧಿಸಿದ ನಾಟಕ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ ೧೯೬೫ರ ಮೇ ೮ ರಂದು ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ದವರಿಂದ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶನ ಕೇಶವ ಮುತಾಲಿಕರದಾಗಿತ್ತು. ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ೧೦-೧೨-೬೫ ರಂದು ನಾಟಕದ ಮರುಪ್ರಯೋಗ ಲಲಿತಾಕಲಾನಿಕೇತನದವರಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಆಗ ಹಾಜರಿದ್ದ ಆಗಿನ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ ನಿಜಲಿಂಗಪ್ಪನವರು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಣ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರಂತೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ-ಸಂಜಯ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಗತಿಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಅವರನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿರಬೇಕು.

ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರ : . *... ಭಲೇ ಭಲೇ! ಇದು ಮಾತ್ರ ಹೊಸತು ನೋಡು ಸಂಜಪ್ಪಾ! ಇಲ್ಲದವನಿಗೆ ಇದೆ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸಿ ಸುಖ ತಂದ್ಕೋಡೋದು. ಭಲೆ! ಸಂಜಪ್ಪಾ, ಭಾರತದ ಕತೆಗೆ ನೀನಿಟ್ಟ ಕಳಸ!*

ಸಂಜಪ್ಪಾ : *ಅದಕ್ಕೇ ಅನ್ನೋದು ಪ್ರಗತಿ ಅಂತ.*

ಲಲಿತ ಕಲಾನಿಕೇತನದವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ೨೮-೩-೧೯೬೬ ರಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಆಗ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿನಯ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ್ದಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಬರೆದವು. ೧೯೭೯ರಲ್ಲಿ ಆರ್. ನಾಗೇಶರವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದವು.

ಆದರೆ ರಂಗಭಾರತಕ್ಕೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟುದುದು ೧೯೭೮ರ ಏಪ್ರಿಲ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾರತೀ ನಾಟ್ಯ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ. ಕಾರಂತರ ಅದ್ಭುತ ಅಭಿನಯವನ್ನು ದೆಹಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಮೆಚ್ಚಿ ಬರೆದವು. ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಟಿ.ಎಸ್.ಸತ್ಯನ್ ಪ್ರಜಾವಾಣಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಹತ್ವದ ಒಳನೋಟಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿತ್ತು. "ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿ. ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನ, ಪುರಾಣ ಹಾಗೂ ಸತ್ಯಸಂಗತಿ ಮಿಲನಗಳಿಂದ ಹಳತು ಹೊಸತು ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮೈಮರೆಯುವಂತಹ ಪಾತ್ರಚಿತ್ರಣ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಯೋಜಿಸಿದ ರಿಕ್ತ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯು ಎಲ್ಲರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು.

(iii) ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ?

ಪ್ರಗತಿ ಎಂದರೇನು; ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧಿಸಿದೆಯೆ? ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಕಾಡಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ರಂಗಭಾರತದ ಸಂಜಯ ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕಂಠಕೆ?' ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ವೈಕುಂಠ ಅಥವಾ ಸ್ವರ್ಗ ಸುಖ, ಶಾಂತಿ, ಸುರಕ್ಷಿತತೆಗಳ ಸಂಕೇತ. ಇಂದು ವಿಜ್ಞಾನ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆಯೆನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಆದರೆ, ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವ ಈ ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಯೇ? ತಮ್ಮ ಹೊಸ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕೊಡದೆ ಪುರಾಣ ಮಾನವ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವ ಇವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದರ ಬದಿಗೊಂದಿಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು (ಓದುಗರು) ತಮ್ಮ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ, ವಿಮರ್ಶಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಕೇತಗಳಿವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸುವಂತೆ, ".....ನಾಟಕಕಾರ ಮನುಷ್ಯನ ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಪ್ರತೀಕ, ವಿಮರ್ಶಕ ಬುದ್ಧಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರತೀಕ.... ಒಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಇನ್ನೊಂದು ಯೋಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರತಿಭೆ." ಪುರಾಣಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು (ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಇಲ್ಲಿಯ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನಿಗೂ ಇರುವ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು) ಎಂದು 'ನಾಟಕಕಾರ' ವಾದಿಸಿದರೆ ವಿಮರ್ಶಕ ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನ ಸಾಧನೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ನ ಒಲವು 'ನಾಟಕಕಾರ'ನತ್ತ ಇದ್ದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅವನು ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮೂವರ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು 'ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ'ಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರು ('ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ' ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ) ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಹಿಂದಿನ ಮಾನವನ ಒಳ್ಳೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಗ್ರಹಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರ

ಕಳೆದುಹೋದುದೆಲ್ಲಾ ಒಳ್ಳೆಯದೆನ್ನುತ್ತಾನೆ, ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಭವಿಷ್ಯವೇ ಪೊಳ್ಳೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ನಂಬುಗೆಯುಳ್ಳ ವಿಮರ್ಶಕ ಮುಂದಾಗುವುದೆಲ್ಲ 'ಪ್ರಗತಿ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅನಾದಿ ಮಾನವನನ್ನು 'ಅನಾಗರಿಕ' ಎಂದು ಹೀಯಾಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಈ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನವೇ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಇವರಿಬ್ಬರಿಂದ ಮಾದರಿ ಸಿಗುತ್ತದೆಯೇ? .... ಇಬ್ಬರೂ 'ಮಾಯ'ವಾದಾಗ ಅಂದು-ಮುಂದಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ವಿರಾಮ ಕೊಟ್ಟು ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ದೊರೆತಿರುವ 'ಇಂದಿ'ನದರಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತಿ ಕಾಣಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ.' "

ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಸ್ವಗತಸಂಭಾಷಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆಯೇ ವಿನಾ ಯಾರೊಡನೆಯೂ ಸಂವಾದಕ್ಕಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. 'ವಿಮರ್ಶಕ'ನ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವನು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ: "ನಾನು ಹೆಸರಾದ ವಿಮರ್ಶಕ ಅಂತ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತು ಆದರೆ.... ನಾನು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದೀನಿ ಅನ್ನೋದು ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ." ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ 'ವಿಮರ್ಶಕ' ತನ್ನ 'ದಿವ್ಯಶಕ್ತಿ'ಯಿಂದ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ನ ಜೊತೆಗೆ ಸತತ ಸಂವಾದ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ನಾಟಕಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ವಿಮರ್ಶಕ'ರ ವಿರೋಧ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಘರ್ಷ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಿದ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ-ವಿಮರ್ಶಕ ನಿದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ಯೋನ್ಯವಾಗಿರದೆ ವಿರೋಧದ್ದಾಗಿದೆ. ಇದು ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ನಾಟಕದ ರಚನೆ ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವಗತ, ಸಂವಾದ ಹಾಗೂ ವಿಸಂವಾದಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನವಲಂಬಿಸಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ (ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಪ್ರಪಂಚ-ಪ್ರವಾಹ' ಮೊದಲಾದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ತಂತ್ರ) ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವನ್ನು 'ನಾಟಕಕಾರ' ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಐದು ದೃಶ್ಯಗಳು 'ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ICBM ಗಳು, ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಕಾಡುಮನುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಇಂದಿನ ಡಾಕ್ಟರ್, ಮೂರನೆಯದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ರಾಜ ಹಾಗೂ ಇಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ಮುಂದಾಳು, ನಾಲ್ಕನೆಯದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಸಮಾಜದ Magic Man ಅಥವಾ ವೇದಕಾಲೀನ ಅಧ್ವರ್ಯು ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಸರ್ಜನ್ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಮತ್ತು ಇಂದಿನ ಸಂಸಾರಗಳ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯದ ಮೊದಲು ಹಾಗೂ ಕೊನೆಗೆ

'ನಾಟಕಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ವಿಮರ್ಶಕ'ರ ವಿಸಂವಾದದ ಭಾಗಗಳಿವೆ. 'ನಾಟಕಕಾರ' ಪ್ರಗತಿ ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾಧಿಸಿದರೆ 'ವಿಮರ್ಶಕ' ಇಂದಿಲ್ಲ ನಾಳೆ, ವಿಜ್ಞಾನದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಯಾವನಿಗೂ ಹಸಿವೆ, ರೋಗ, ಮುಪ್ಪು ಇವುಗಳ ಬಾಧೆ ಇಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ದೃಶ್ಯವೂ ಇದೆ. "ನೀವೇನೋ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದಿರಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸೋದು ಯಾವಾಗ?". ಅವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ನಮ್ಮ ಜೀವಮಾನದೊಳಗೆ ನಾವು ಅನುಭವಿಸುವದನ್ನು ತೋರಿಸೋ' 'ನಾಟಕಕಾರ'ನೇ ಪುಣ್ಯಾತ್ಮ.

ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ವಿಮರ್ಶಕ'ರಿಬ್ಬರೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಉಳಿಯುವವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೊಬ್ಬನೆ. ಮರಳಿ ಹೋಗಿದ್ದ ICBM ಗಳು ಬಂದು 'ನಾಟಕಕಾರ' 'ವಿಮರ್ಶಕ'ರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ನಾಶಮಾಡಿಯುತ್ತವೆ. ತಾವೂ ಇಲ್ಲದಾಗಿಯುತ್ತವೆ. ಈ ಘಟನೆಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೀಗೆ: "ಆಗಿ ಹೋದದ್ದನ್ನು ಊಹಿಸಿ ಅದೇ ಒಳ್ಳೇದು ಅಂತ ಒಬ್ಬ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಆಗಲಿರೋದೇ ಒಳ್ಳೇದು ಅಂತ ಇನ್ನೊಬ್ಬ: ಇಬ್ಬರೂ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಮಾಧಾನದಿಂದಿರಲಿಲ್ಲ.... ಎರಡೂ ದಾರಿ ಹಿಡಿದವರು ಹೋದರು. "ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ" ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ನಿರರ್ಥಕ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಬಹುಶಃ ನಾಟಕಕಾರನಂತೆ ಅವನಿಗೂ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. 'ದಾರಿ ನಮ್ಮದು'—ಎಂದರೆ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುವವರದು ಎನ್ನುವುದೇ ಅವನು ನಂಬುವ ಸತ್ಯ.

ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿಯವರಿಂದ ೧೯.೧೨.೧೯೬೬ರಂದು Fine Arts Theatre ದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಡೆಯಿತು. ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಭಾಕರರಾವ್ ಅವರ ಲೈಟಿಂಗ್‌ಗಳನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಬರೆದವು. ಆಗಸ್ಟ್ ೧೬, ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕಲಾಘೋಷಿಣಿ ಹಾಗೂ ಮಿತ್ರರ ಬಳಗದವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಎಚ್.ಕೆ. ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರು ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು.

೮. ನಾ ಕೊಡೆ, ನೀ ಬಿಡೆ (೧೯೬೯)

ತಮ್ಮ The Indian Theatre ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದರಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತನಕಾರರು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಕಥನಕ್ಕೆ

ಅಧೀನಗೊಳಿಸಿದುದು. ನಾಟಕದ ರಂಗಯೋಜನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ಅವರು "ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಶ್ಯಗಳ ಯೋಜನೆಯಿಲ್ಲ. ಕತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಒಂದು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ." ಕಾರಂತರ **ಅಳಿದ ಮೇಲೆ** ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಅಳಿದುಹೋದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿಜಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ಅಂತರವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿರದೆ ಅನಾವರಣದ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ' ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ, ನಿವೇದಕನ ಕಾರ್ಯವನ್ನೂ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇದೆ. "ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಪತಿರಾಯರ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ನನಗೆ.... ರಹಸ್ಯಪ್ರಿಯವಾದ ಚಾಡಿಕೋರತನದ ದೃಷ್ಟಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನೇ ಕಾಣುತ್ತೇವಲ್ಲ; ಈ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಚಪಲ ನನ್ನದು."

ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ರೀತಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "…..ಸಹಜಯೋಗ್ಯತೆಯ ನಾಯಕರಲ್ಲದೆ "ವಿನಾಯಕ"ರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ "ವಿ-ನಾಯಕರು" ನಿಜವಾಗಿ ನಾಯಕರು ಎಂಬ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಿ, ಕ್ರಮೇಣ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದ ನಾಯಕರನ್ನು ನಂಬಿದ್ದಕ್ಕೆ ವಿಪತ್ತನ್ನಾಗಲಿ, ಅಶಾಂತಿಯನ್ನಾಗಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಜನತೆ ಸಹಿಸಲೇಬೇಕಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ "ಕುಶಿಲ್ಪಿ"ಗಳ ತಂಡ ಯಾರ ಲಕ್ಷಕ್ಕೂ ಬಾರದೆ ದಿನೇ ದಿನೇ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಹೊಂದುತ್ತಲಿದೆ" **ನಾ ಕೊಡೆ ನೀ ಬಿಡೆ**ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಪತಿರಾಯ ಇಂಥ 'ವಿನಾಯಕ'ನಾದರೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಅವನನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟುವ 'ಕುಶಿಲ್ಪಿ'ಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಪೂಜೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿದ್ದ ಅಸಹನೆಯೆ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀಪತಿರಾಯ ತಾನು ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಮುಂದಾಳಾಗಿ ಮೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಈ ಸಾಧನೆಯ ಹಿಂದೆ ದುಷ್ಟತನ, ಸ್ವಾರ್ಥ, ಕ್ರೌರ್ಯ, ಸಂಚು, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗಳಿದ್ದುದರ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೇಕೆ ಅವನ ಕುಟುಂಬದವರಿಗೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಯರ ಬಲಗೈಯೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ("ಅವರಿಗೊತ್ತಿಲ್ಲ ರಾಯರೆ ನನ್ನ ಕೈ ಅಂತ") ಮೌಲ್ಯಾತೀತನಾದ ಮನುಷ್ಯ. ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯ, ಶೀಲ, ಧೈರ್ಯ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆ, ನ್ಯಾಯಬುದ್ಧಿ, ಎಲ್ಲವೂ ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನಗಳು ಮಾತ್ರ. "ಮಾನ-ಮರ್ಯಾದೆ, ನಾಚಿಕೆ-ನಂಬಿಕೆ ಇವೆಲ್ಲ ಬರಿ ಕಲ್ಪನೆ, ನಾವು ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು, ದೇವರ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಂಥಾ ವಸ್ತುಗಳೇ ಅಲ್ಲ" ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು.

ನಾಟಕದ ಕತೆ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದ ಹಾಗೆ ಹಲವಾರು ರಹಸ್ಯಗಳು ಬಯಲಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಯರಿಗೆ ಅವರ ಮೊದಲಿನ ಹೆಂಡತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗ, ಮಗಳು ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯೆದುರು ಅವರ ಆಟ ನಡೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವನು

ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ರಾಯರ ಮಗಳನ್ನೇ ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. 'ನಾ ಕೊಡೆ ನೀ ಬಿಡೆ' ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮಗ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೊದಲೇ ರಾಯರು ಸತ್ತು ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಮದುವೆಯ ಮೊದಲಿನ ಅಕ್ರಮ ಸಂಬಂಧದಿಂದಲೂ ಅವರಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಮಗನಿದ್ದಾನೆ (ಶತಾಯು ಗತಾಯುವಿನಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ). ರಾಯರು ಅವನನ್ನು ಓದಿಸಿ ಡಾಕ್ಟರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವನು ಆದರ್ಶವಾದಿ, ಗ್ರಾಮೋದ್ಧಾರದ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡವ. ಆದರೆ ರಾಯರ ತರುಣ ಆಪ್ತಕಾರ್ಯದರ್ಶಿನಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದ ಅಪರಾಧಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಪ್ತಕಾರ್ಯದರ್ಶಿನಿಗೂ ಶಿಕ್ಷೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ, ರಾಯರೊಡನೆ ಮದುವೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆ ರಾಯರೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬಂದ ಎಲ್ಲರೂ ದಮನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರೇ. ಆದರೆ ಅವರದು ಕಾಣದ ಕೈ, 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಣೆ.

'ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ'ಯೂ ರಾಯರ ಹಸ್ತಕನೇ. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಭ್ರಮೆಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "ತರುಣನಿದ್ದಾಗ ಆಶಾವಾದಿಯಾಗಿ ತಪ್ಪನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು, ವಯಸ್ಸಾದ ಮೇಲೆ ಆ ತಪ್ಪನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ನಿರಾಶಾವಾದಿ ಆಗ್ಬೇಕು, ಸಮಾಧಾನ ತಂದ್ಕೊಳ್ಳೋದಾದ್ರೆ ಅದನ್ನೇ 'ನಿಷ್ಕಾಮ' ಅನ್ನಬೇಕು, ತನ್ನ ತಪ್ಪನ್ನೇ ಮಿಕ್ಕವರು ಮಾಡ್ಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಆವೇಶ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ನೈರಾಶ್ಯವನ್ನೇ ಜಗತ್ತು ತಾಳಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಹಿರಿತನ ಮುಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ, ಇದರಲ್ಲಿ ಏನು ದೊಡ್ಡಸ್ತನ ಬಂತು?" ಇದು ಅವನು ಕಲಿತುಕೊಂಡ ತತ್ವಜ್ಞಾನ. ರಾಯರೊಡನೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡೇ ಅವನು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ತರುಣರ ಮುಂದಾಳು, ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಪಾದಕ ಎಂದು ಹೆಸರು ಗಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ದೊಡ್ಡಸ್ತನ ಪೊಳ್ಳು ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದ. "ಯಾನಿ ಅಸ್ಮಾಕಂ ಸುಚರಿತಾನಿ ತಾನಿ ತ್ವಯಾ ಉಪಾಸ್ಯಾನಿ ನೋ ಇತರಾಣಿ" ಎಂಬ ರಾಯರ ಶಾಂತಿಪಾಠ ಅವನಿಗೆ ನೆನಪಿದೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಈ ಸುಚರಿತಗಳು ಸಿಕ್ಕಲೇ ಇಲ್ಲ. "ಠಕ್ಕ ಮುದುಕ! ಅವನಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿದರೂ ಒಂದು ಸುಚರಿತ ಸಿಕ್ಕಲಿಲ್ಲ; ಮಾಡೋದೇನು? ಸಿಕ್ಕದ್ದನ್ನು ನಾನು ಅನುಸರಿಸಿದೆ, ಕೆಲಸ ಇಲ್ದೆ ಸಂಪಾದನೆ ಮಾಡಿದೆ..." ಎಂದು ತನ್ನ ಜೀವನವನ್ನು ಅವನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ನಾ ಕೊಡೆ, ನೀ ಬಿಡೆಯ ನಿರಾಶವಾದದ ಕತ್ತಲಲ್ಲೂ ಒಂದೆರಡು ಬೆಳಕಿನ ಕಿರಣಗಳಿವೆ. ರಾಯರ 'ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ' ಹಾಗೂ ಅವರ ಅಕ್ರಮ ಸಂತಾನ ಡಾಕ್ಟರ್ ಈ ದುಷ್ಟ ಚಕ್ರದಿಂದ ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಧನ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ 'ಧನ್ಯತೆ'ಯ ಅರ್ಥವೂ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. 'ಯಾವಾಗ ತನ್ನ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಅರಿವಾಗ್ತದೆ? ಯಾವನಿಗೆ ಆ ಯೋಗ್ಯತೆಗೆ ತಕ್ಕ ಸ್ಥಾನ ಸಿಕ್ತದ, ಯಾವನಿಗೆ ಆ ಮೇಲೆ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಆ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ವಿಕಾಸವನು ಮಾಡುವುದೇ ಜೀವನ. ಜೀವನದ ಗುರಿ

ಅನ್ನಿಸ್ತದೆ—ಅವನಿಗೆ ಅಂಥಾ ಅನುಭವ ಬರೋದು." ಆದರೆ ಡಾಕ್ಟರನ ಜೀವನವೂ ದುರಂತದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನ ಕತೆಯಾಗಲಿ, ರಾಯರ ಮಗ ಹಾಗೂ ಮಗಳ ಕತೆಯಾಗಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕತೆಯಾಗಲಿ ಸ್ವತಃ ನಿವೇದಕನ ಕತೆಯಾಗಲಿ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದೇ "ಊರ್ಧ್ವಮೂಲ, ಅಧಃ ಶಾಖ ಅಂತ ಬಣ್ಣಿಸ್ತಾರೆ. ಸಂಸಾರವೃಕ್ಷವನ್ನು. ಆ ಮೂಲವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ನಾನು ಮೇಲೆ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕು ಇನ್ನು" ಎಂದು ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ತನ್ನ ಸೋಲನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ನಾ ಕೊಡೆ ನೀ ಬಿಡೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ನೈತಿಕ ಭ್ರಷ್ಟತೆ ಕುರಿತಂತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಚಿಂತನೆಯಿದೆ. ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹಲವಾರು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು—ತಂದೆ-ಮಗ ಸಂಘರ್ಷ, ಸಮಾಜದ ಧುರೀಣರ ದ್ವಿಧಾವೃತ್ತಿ, ಭ್ರಷ್ಟಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬದುಕುಳಿಯಲು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳು ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ-ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಹೊಸ ಅಂಶವೆಂದರೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಂಥ ಖಳನಾಯಕರು ಸಂಕೇತಿಸುವ evil. ಇದು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಪಡದ, ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ. ಶ್ರೀರಂಗರ ದರ್ಶನದ ಮೇಲೆ ಕಪ್ಪುಛಾಯೆ ಬೀರುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅದರಲ್ಲಿದೆ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾಸಂಘದವರು ಜುಲೈ ೩, ೧೯೬೮ರಂದು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು. ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅದು 'ನಾಯಕ-ವಿನಾಯಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಯಾತ್ರಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಾಗಿ ರಾಮಗೋಪಾಲ ಬಜಾಜರಿಂದ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ, ವೆಂಕಟೇಶ ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರ ದಿಗ್ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ದವರಿಂದ ೧೯೭೦ರಂದು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ, ನಾಯಕ-ಕಿ-ವಿನಾಯಕ ಎಂಬ ಮರಾಠೀ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ 'ಬಹುರೂಪಿ' ಯವರಿಂದ ೧೯೭೬ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಂಡಿದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದವು. ಒಂದೆರಡು ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ನಾಟಕದ ಶೈಲಿಯ ಹೊಸತನವನ್ನು, ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಂಭಾಷಣಾ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಬರೆದವು.

೯. ಶತಾಯು ಗತಾಯು (೧೯೬೯)

ಮಾನವನ ಐಹಿಕ ಜೀವನದ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ನೂರು ವರ್ಷ ಬಾಳಿದ ತಿರುಮಲರಾಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿ. ಇದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವನೇ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ: "ಸಣ್ಣವರಿದ್ದಾಗ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ತಾರುಣ್ಯದೊಳಗ ಸಂಸಾರದ ಉಪಭೋಗ, ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ನಿಸ್ಪೃಹ ಜೀವನ, ನಿಸ್ಪೃಹತಾದ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ ನಿರ್ವಾಣ ಇದೇ ಶತಾಯುವಿನ

ಲಕ್ಷಣ. ಇದಿಲ್ಲದವ ಗತಾಯು." ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅದು ಸನಾತನ ಆಶ್ರಮಧರ್ಮವನ್ನೇ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ತಿರುಮಲರಾಯನ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ (ನಿತ್ಯಕರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ) ಸನಾತನ ಕಲ್ಪನೆಗಳೇ ತುಂಬಿವೆ. ಇದು ಆದರ್ಶದ ಮಾತು. ಆದರೆ ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಈ ಆದರ್ಶವನ್ನು ತಿರುಮಲರಾಯ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯಗಳಿದ್ದೇ ಇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವನ ಗೃಹಸ್ಥಜೀವನವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಸುದ್ದಿಗಾರ ಶಾಮಣ್ಣನೊಡನೆಯ ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅವನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮದುವೆಯಾದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ (ಹೆಂಡತಿ ಇನ್ನೂ ಅಪ್ರಬುದ್ಧಳಿದ್ದಾಗ) ಅವನು 'ಹೊರ ಸಂಸಾರ' ನಡೆಸಿದವ. ಈ ಸಂಸಾರದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಮಗನೂ ಇದ್ದಾನೆ. ಈ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪವಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಭಿಮಾನವಿದೆ. ಅದೊಂದು 'ಅದ್ಭುತ ಅನುಭವ' ಅವನಿಗೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮಗ-ಶ್ರೀನಿವಾಸ-ಬದುಕಿದ್ದಾನಾದರೂ, ಹೊಸ ಸಂಸಾರದ ಮಗ ಡಾ. ಭೀಮಸಿಂಗನೇ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯನಾದವನು. ಅವನ ಕಾಮ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ 'ಧರ್ಮಕಾಮ'ವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಶತಾಯುಷಿಯಾದರೂ ಅವನು ನಿಸ್ಪೃಹತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಮೊಮ್ಮಗಳು ಪದ್ಮಳ ಮದುವೆಯನ್ನು ನೋಡಿಯೆ ಸಾಯಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಬಲ ಇಚ್ಛೆ. ಆದರೆ ಈ ಇಚ್ಛೆ ಕೊನೆಗೂ ಪೂರೈಸುವುದಿಲ್ಲ. ಪದ್ಮ ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕೆನ್ನುವ ಯುವಕ ರಾಮು ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಆಘಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ರಾಮು ಭೀಮಸಿಂಗನ ಮಗ ಎಂದು (ತಪ್ಪಾಗಿ) ಅವನು ತಿಳಿದಿರುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನದತ್ತ ನೋಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವವ ರಾಮು. ರಾಮೂ ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಗತಾಯು', 'ಜೀವನದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಅರಿಯಲಾರದ ಗತಾಯು' ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ ಕೊನೆಯ ನಿರ್ಣಯ. ನಾಟಕದ ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮೂ ಮೂರನೆಯ ತಲೆಮಾರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಭೀಮಸಿಂಗರು. 'ಶತಾಯು'ಗಳಲ್ಲವಾದರೂ 'ಶತಾಯು'ವನ್ನು ಅವನ ಎಲ್ಲ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳೊಡನೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಬದುಕಿನೊಡನೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಹೃದಯದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತಾ. ಹೃದಯ ಇರೋದು ತನ್ನೊಬ್ಬನಿಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ತನ್ನ ಸುಖದುಃಖದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ, ಎಲ್ಲರ ಸುಖದುಃಖಗಳೂ ತನಗೆ ಅನುಭವದ ವಿಷಯವೆ..." ತಿರುಮಲರಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಇದು ಭೀಮಸಿಂಗನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಅದು ಶ್ರೀನಿವಾಸನಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವಂತಹುದೆ. ಇವರದು ಆದರ್ಶಜೀವನವೇನಲ್ಲ, ಆದರೆ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವೂ ಅಲ್ಲ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗುವವನು ರಾಮೂ. ಅವನು ಪದ್ಮಳನ್ನು

ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಜಾತಿ ಬೇರೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವಳ ಅಜ್ಜ ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಮದುವೆಗೆ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತಾನೆಂದೇ ಅವನ ನಂಬಿಗೆ. ತಿರುಮಲರಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ತಾತ್ಸಾರವಿದೆ. "ಇಂಥಾ ಪರಿಯಿಂದ ನೂರು ವರ್ಷ ಬಾಳಿದರೂ ಅಷ್ಟೇ, ಸಾವಿರ ವರ್ಷ ಬಾಳಿದರೂ ಅಷ್ಟೇ." ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಿರುಮಲರಾಯ "ರಾಮಾಯಣ ಕಾಲದ ಮುದುಕ". ಪದ್ಮ ಅವಳ ಅಜ್ಜನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದೂ ಅವನಿಗೆ ಸಹನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಅಜ್ಜನ ಕೂಡ ಪ್ರೇಮ, ನನ್ನ ಕೂಡ ವಿವಾಹ." ಅವನೊಬ್ಬ Frustrated, angry young man! ಎಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ: ತಾನು ಭೀಮಸಿಂಗನ ಮಗನಲ್ಲ, ಅನಾಥಾಲಯದಿಂದ ಎತ್ತಿ ತಂದ ಮಗು ಎಂದು ತಿಳಿದುಬಂದಾಗ ಪದ್ಮಳೊಡನೆ ಅವನ ಮದುವೆಗೆ ಇರುವ ತೊಡಕು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸತ್ಯ-ಅಸತ್ಯಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ಅವನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಅವನ ಆಕ್ರೋಶ ಶ್ರೀನಿವಾಸರಾಯನಿಗೆ ಅಹಂಕಾರವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. "ನಾವೆಲ್ಲ ಖಲ ನಾಯಕರು, ತಾನು ನಾಯಕ ಅನ್ನೋಹಾಗೆ ಮೆರೀತಾ ಇದೆ ನೋಡಿರಿ ಈ ಅನಾಥಾಲಯದಿಂದ ಬಂದ ಕ್ರಿಮಿ" ಎಂದು ಆತ ಅವನನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ರಾಮೂನ ಬಗ್ಗೆ ಉದಾರವಾಗಿಲ್ಲ.

ಇದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಪೀಳಿಗೆಯತ್ತ ತಳೆದ ಧೋರಣೆಯೆ ಕಾರಣ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಕೊಡುವ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ: "ಹಿರಿಯರನ್ನೂ ಹಳೆಯದನ್ನೂ ದ್ವೇಷಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ತರುಣರಲ್ಲಿ ನೈಸರ್ಗಿಕವಾಗಿ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮೂರ್ತಸ್ವರೂಪ ಬಂದಿದೆ, ಆದರೆ ತರುಣರು ಬರೀ ದ್ವೇಷದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದರೆ ಆಗುವುದೇನು? ದ್ವೇಷದ ಮೂಲವನ್ನು ಅರಿಯರು, ಪರಿಹಾರೋಪಾಯದ ಪ್ರಕರಣವಂತೂ ದೂರದಲ್ಲಿಯೆ ಉಳಿಯಿತು. ಬರೀ 'ಹತಾಶ', Frustrated, ಎಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ಹಣೆಗೆ ಅಂಟಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮುಗಿಯಿತೆ?" ರಾಮೂನನ್ನು ನಾಟಕ ಹೊರಗಿನಿಂದಲೇ ನೋಡಿದೆ. ಅವನ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲವನ್ನಾಗಲಿ, ತಾತ್ವಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅದು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಾಗಿ ನಾವು ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿಯಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಂಜೀವನೀಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪೂರುವಿಗೂ ಕಾರ್ನಾಡರ ಪುರುವಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಯಯಾತಿಗೆಯೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಬಲ್ಲವನಾದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟು-ಹೊಣೆಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಿಡಿಸಲಾಗದೆ ದಿಕ್ಕನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡವ. ರಾಮೂನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡುದಕ್ಕೆ ತೀರ ಖಾಸಗಿಯಾದ ಕಾರಣಗಳೂ ಇರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದರ ಒಂದು ಸೂಚನೆ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. "ಮುಂಚಿನ ನಾಟಕ (ನೀ ಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ)ದಲ್ಲಿಯ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಶತಾಯು ಗತ್ಯಾಯುವಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆಯಿತು ಎಂದು

ಹೇಳಿಯಾದ ಮೇಲೆ, "ನನ್ನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ, ಅಥವಾ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ನಾಟಕ" ಎಂಬ ವಾಕ್ಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೪೯]

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳ ಸಹಜಗುಣವಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ತಿರುಮಲರಾಯರ ಶತಾಬ್ದಿಯ ಉತ್ಸವದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವನ ಇಬ್ಬರೂ ಮಕ್ಕಳು (ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಭೀಮಸಿಂಗ್) ಹಾಗೂ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳು (ಪದ್ಮ, ರಾಮೂ) ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರುವಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಪತ್ರಿಕಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯ ಸಂದರ್ಶನದ ನಿಮಿತ್ತದಿಂದಾಗಿ ತಿರುಮಲ ರಾಯನ ಬದುಕಿನ ಅನಾವರಣ ಸಹಜಕ್ರಿಯೆಯೆಂಬಂತೆ ನಡೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ **ಶತಾಯು ಗತಾಯು** ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಯಶಸ್ಸು ಸಾಧಿಸದೇ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಜರಾಸಂಧಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಎರಡನೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾಗೂ ಭೀಮಸಿಂಗರಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿವರಣಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಸಡಿಲಾಗಿದೆ.

ಶತಾಯು ಗತಾಯುವಿನ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ೧೯೭೦ರ ಏಪ್ರಿಲ್‌ನಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ವೆಂಕಟೇಶ ದೇಶಪಾಂಡೆ. ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದವಾದರೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉತ್ಸಾಹ ತೋರಲಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕನಿಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಂದೇ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು ಎಂದೆನಿಸಿತು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿಯ ದೋಷಗಳೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಲಕ್ಷಕ್ಕೆ ಬಂದವು.

೧೦. ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು (೧೯೭೦)

ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಉತ್ತರ ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ ಮಾನವಸಮಾಜದ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗಿ ಋಗ್ವೇದದ ಎರಡು ಋಚೆಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ವಾಗ್ದೇವಿಯ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಇದೆ. "ನಾನು ರಾಷ್ಟ್ರದ, ಸಮಸ್ತ ವಿಶ್ವದ ಸ್ವಾಮಿನಿ, ನಾನು ಇಷ್ಟ ವಸ್ತುಗಳ ದಾಯಿನಿ, ನಾನು ಜ್ಞಾನದ ಕಣ, ಪವಿತ್ರ ವಸ್ತುಗಳ ಅಗ್ರಣಿ. ಎಲ್ಲೆಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇರಬಲ್ಲೆ ನಾನು. ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಾನು. ನನ್ನನ್ನು ದೇವತೆಗಳೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ."

ವಾಕ್‌ಶಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಎಂಬ ಅರಿವು ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಘಾತಕವೂ ಆಗಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವ.

ನಾಟಕದ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳು ಸ್ವರ್ಗದ-ಎಂದರೆ ಸುಖ, ಶಾಂತಿ ಸುರಕ್ಷಿತತೆಗಳ ಸಂಕೇತದ-ಮೂರು ಮಾರ್ಗಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಬಾಗಿಲು ಯಜ್ಞ (‘ಯಜ್ಞ ಅಂದರೆ ಸ್ವರ್ಗದ ಮೊದಲನೆಯ ಬಾಗಿಲು’). ಈ ಬಾಗಿಲಿನ ರಕ್ಷಕ ಅರ್ಚಕ. ಯಜ್ಞದಿಂದ ಮಳೆ-ಬೆಳೆಗಳು, ಬಲಿಯ ಮೂಲಕ ದೇವತೆಗಳ ತೃಪ್ತಿ ಎಂಬ ವೈದಿಕ ನಂಬುಗೆಗಳನ್ನು ಈ ದೃಶ್ಯ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಶ್ಯದ ಕಾಲ ವೇದಕಾಲ, ದೇವಾಲಯ ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಕೇತ. ದೇವಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧ ಜನರನ್ನು ವಂಚಿಸುವ ಅರ್ಚಕ ದೇವಾಲಯದ ಗರ್ಭಗುಡಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಯುವತಿಯೊಬ್ಬಳ ಮಾನಭಂಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ ಹಾಗೂ ಅವಳಿಂದ ಕೊಲೆಗೀಡಾಗುತ್ತಾನೆ. ‘ಬಲಿ’ಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ‘ಯಜ್ಞ’ದ ಫಲವಾಗಿ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆ. “ಮಳೆ! ಮಳೆ! ಮಳೆ ಬಂತು ಅಂದ ಮ್ಯಾಗ ನನ್ನ ಮಗಳು ಮಾಡಿದ್ದು ಪಾಪ ಅಲ್ಲ, ಅಲ್ಲ, ಅಲ್ಲ” ಎನ್ನುವ ಮಧ್ಯಮವಯಸ್ಕನ ಘೋಷಣೆ ಯಜ್ಞದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಹೊಸ ತಿರುವು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಕಾಲ ಮಧ್ಯಯುಗ. ಅರ್ಚಕನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಈಗ ರಾಜನಿದ್ದಾನೆ. ದೇವಾಲಯವನ್ನು ನೆಲಸಮ ಮಾಡಿ ಅದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಈಗ ಅರಮನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವರ್ಗದ ಬಾಗಿಲಿನ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೂ ಈಗ ಬದಲಾಗಿದೆ. ರಾಜನೆಂದರೆ ಎಂಟು ದೇವತೆಗಳ ಅಂಶ, ರಾಜನಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಡುವಾಗ ಸಾವನ್ನು ತಂದು ಕೊಡುವ ಯುದ್ಧ ಎಂದರೆ ಸ್ವರ್ಗದ ಬಾಗಿಲು ಎಂದು ಅರಮನೆಯ ಪಂಡಿತ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ರಾಜ ತನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನೆರವೇರಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಪ್ರಜೆಗಳು ಅವನ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಾಜನ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕೊಲೆ ನಡೆಯುವುದು (ಹೆಣ್ಣು ಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣದಿಂದಿರಬಹುದು) ರಾಜನಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಗಂಡ, ಮಗ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸಿನಿಂದ. ರಾಜನ ಸಂಕೇತವಾದ ಅರಮನೆಯನ್ನೂ ಬಂಡೆದ್ದ ಜನ ನಾಶಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಕಾಲ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲ. ಈಗ ಅರ್ಚಕರೂ ಇಲ್ಲ, ರಾಜರೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಜನನಾಯಕರಿದ್ದಾರೆ. ಅರಮನೆಯಿದ್ದ ಜಾಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಯಕನ ಶಿಲಾಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆದಿದೆ. ಈ ಯುಗ ನಂಬಿದ ಸ್ವರ್ಗದ ಬಾಗಿಲು ಮಾತು, ವಾಕ್ಶಕ್ತಿ (“ಹಿರಿಯರ ಮಾತು ಕೇಳೋದು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಬಾಗಿಲು ಇದ್ದಾಂಗ ಅಂತ ನಾವು ಸಣ್ಣವರಿದ್ದಾಗ ಹೇಳ್ತಿದ್ದರು. ಮನೆವಳಗ ತಂದೆ ತಾಯಿ ಹಿರಿಯರಿದ್ದಾಂಗ ಹೊರಗೆ ಸಮಾಜದೊಳಗೆ ನಾಯಕರು ಹಿರಿಯರು”) “ಮಾತೇ ಜಗತ್ತಿನ ದೇವರು” ಎನ್ನುವುದು ಈ ಹೊಸ ಯುಗದ ಮಂತ್ರ. ಆದರೆ ಈ

ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಜವಾದ ಹಿರಿಯರು ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸ ಘೋಷಣೆಗಳೊಡನೆ ಹೊಸ ನಾಯಕರು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರನ್ನು ಜನ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದಾದಾಗ ಗಲಭೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಪೋಲೀಸರಿಂದ ಗೋಳೀಬಾರು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾದ ಹಿರಿಯರನ್ನು ಅಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ. "ಮಾತು-ಮಾತು-ಬರೀ ಮಾತು ಇವ್ರ ಮನೆ ಹಾಳಾಗ" ಎಂದು ಹೂಗಾರ್ತಿ ಹೊಸ ನಾಯಕರನ್ನು ಶಪಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಮಾತು ಇದ್ದಿದ್ದಿಲ್ಲ ಅಂದ್ರೆ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಬಾಗಿಲೇ ಇರ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ ತಂಗೀ" ಎಂಬ 'ಭಿಕ್ಷುಕ'ನ ಚರಮವಾಕ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಕುರುಡನಾದರೂ ಟೈರಿಸಿಯಸ್‌ನಂತೆ ಭೂತ-ಭವಿಷ್ಯಗಳನ್ನೂ ಒದಬಲ್ಲ 'ಭಿಕ್ಷುಕ' ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಿರಸಂಕೇತ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಯುಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ರಂಗತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆಯೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದ್ದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ 'ಭಿಕ್ಷುಕ'ನಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡುವ ದಿವ್ಯಶಕ್ತಿ ಅವನಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಅವನ ದುಃಖ ತನಗಾಗಿ ಇರದೆ ಮಾನವಜಾತಿಗಾಗಿಯೇ ಇದೆ. "ಕಣ್ಣಾರ ನೋಡಿದರೂ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ತಪ್ಪನ್ನ ಮಾಡ್ತಾರಲ್ಲ ಈ ಕಣ್ಣಿದ್ದ ಜನ ಅನ್ನೋದಕ ಅಳ್ತೀನಿ ತಂಗೀ."- ಇದು ಎರಡನೆಯ ಅಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಳುವ ಮಾತು. 'ಭಿಕ್ಷುಕ'ನ ಪಾತ್ರ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹನಿಂದ ಎದ್ದು ಬಂದಂತಿದ್ದರೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಇಲ್ಲಿ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆಯೆ ಅವನು ಒಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯೋಗ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಆಗಸ್ಟ್ ೩, ೧೯೭೦ರಂದು ನಡೆಯಿತು. ನಿರ್ದೇಶನ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರದಾಗಿತ್ತು. ಕಾರಂತರ ನಿರ್ಮಿತಿ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ೪ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೯೭೦ರ ಕನ್ನಡಪ್ರಭದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಈ ಮಾತು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ. "ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿಂತ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಫಲತೆಗೆ ನಿರ್ದೇಶನವೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗುವ ಕಾಲ ಆರಂಭವಾದಂತಿದೆ. **ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು** ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾರಂತರು ಪ್ರಯೋಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ರೀತಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆ." ಡೆಕ್ಕನ್ ಹೆರಾಲ್ಡ್‌ಗಾಗಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ವಿಮರ್ಶಕ-"What Sriranga imagined, Karanth fulfilled" ಎಂದು ಬರೆದ. ದೃಶ್ಯಗಳ ಅಂತಃಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೊಂದಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಂತೂ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಯಾವ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ತೃಪ್ತಿಕರವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. ಈ ಶ್ರೇಯಸ್ಸನ್ನು ಅವರು ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿಯೊಬ್ಬರಿಗೇ ಕೊಟ್ಟರು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಮಾಡಿದ ಈ ನಾಟಕದ ಹಿಂದೀ ಅನುವಾದವನ್ನು ವಿರಾಂತರ ಬಿ.ಎಂ. ಶಾರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿತು. ಟ್ರಿಪ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾದ

ವಿಮರ್ಶಕನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಅಂಕದಷ್ಟು ಎರಡು ಹಾಗೂ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಲಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತ ಹಾಗೂ ಶಾ ನಿರ್ದೇಶನದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆಯೆಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪತ್ರಿಕೆಗಳೂ ಗುರುತಿಸಿದವು. ಆದರೆ ಕೆಲವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ನಿರಾಶಾವಾದ ಅಪಥ್ಯವೆನಿಸಿದರೆ ಉಳಿದವರಿಗೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಲ್ಲ ಎಂದು ತೋರಿತು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದೊಂದಿಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿಯೂ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದು.

೧೧. ಸೌಭಾಗ್ಯವತೀ ಭವ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

ಈ ಹಂತದ ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ಬಂದ **ಸೌಭಾಗ್ಯವತೀ ಭವ** ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮತ್ತೆ comic form ನತ್ತ ಒಲಿದಿದ್ದಾರೆ. ಜುಲೈ ೧೪, ೧೯೭೧ ರಂದು ರವಿ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ Deccan Herald ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶಕ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ a delightful comedy ಎಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ. ಆದರೆ ಆತ ಅದನ್ನು 'Un-Sriranga like' ಎಂದು ಕರೆದುದು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೋ ಏನೋ ತಾವು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ನೆಚ್ಚಿದ ಕಾಮೆಡಿ ಆಕೃತಿಯತ್ತ ಹೊರಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ೧೯೬೦ರ ನಂತರ ಅವರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ Un-Sriranga like ಏನೂ ಅಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಎರಡು ಪೀಳಿಗೆಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಘರ್ಷಣೆ ಇಲ್ಲ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, flash back ಮೂಕಾಭಿನಯ ಮೊದಲಾದ ಹೊಸ ತಂತ್ರ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರಾದರೂ ಅದರ ಆಕೃತಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ರಾಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಜಾನಕಮ್ಮನ ಸಂಸಾರದ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಸಾರದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೆಂದರೆ ಬಡತನ ಹಾಗೂ ಮಕ್ಕಳು. ಆರು ಜನ ಗಂಡುಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ರಾಮಣ್ಣ ಒಂದು ಕೆಲಸದಿಂದ ಪೆನ್ಶನ್ ಪಡೆದರೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂಬತ್ತು ಹೆರಿಗೆಗಳನ್ನು ದಾಟಿದ ಜಾನಕಮ್ಮನ ಆರೋಗ್ಯವೂ ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಹಿರಿಯ ಮಗ ಮೋಹನ ವಿದ್ಯಾವಂತನಾದರೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ. ಕಾರ್ಮಿಕ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಆತ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ಉಳಿದ ಮಕ್ಕಳು ತಾಯಿ-ತಂದೆಯರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಲಕ್ಷ್ಯ ದೊರೆಯದೆ ಉಡಾಳರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರನ್ನು ಕುರಿತು ನೆರೆಯವರಿಂದ ಬರುವ ತಕರಾರುಗಳು ಸಂಸಾರದ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು

ಕಡಿಸುತ್ತವೆ. ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪು ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಈಗ ತಿಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಲಾಭವಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಸ್ವಭಾವದ ಗುಣವಾದ ಹಾಸ್ಯದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಹಾಗೂ ಗೆಳೆಯ ಶೀನಪ್ಪನ ಸಹವಾಸದಲ್ಲಿ ಅವನು ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮರೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿಯೊಡನೆ ಆಗಾಗ ಚಕಮಕಿ ನಡೆದರೂ ಅವರೀರ್ವರಲ್ಲಿ ಸೌಹಾರ್ದವಿದೆ. ಈ ಸಂಸಾರದ ಯಥಾವತ್ತಾದ ಚಿತ್ರಣವೇ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದಂತಿದೆ.

ಈ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮೋಹನ-ಪದ್ಮರ ಪ್ರೇಮದ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾದ ಮೋಹನ ಶೀನಪ್ಪನ ಮಗಳು ಪದ್ಮಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ಅವರು ಸ್ನೇಹಿತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಮನೆಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಿಂದಾಗಿ ಮೋಹನನಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯ ವಿಚಾರವಿಲ್ಲ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಜಾಹೀರಾತೊಂದರಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿ ರಾಮಣ್ಣ ಮೋಹನನ ಮದುವೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅನ್ಯಾಪೇಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಬರುವ ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾಯನನ್ನು ರಾಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಶೀನಪ್ಪ ಉಪಾಯದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹಾಕುವ ದೃಶ್ಯ ತನ್ನ ಹಾಸ್ಯಗುಣದಲ್ಲಿ **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ** ಹಾಗೂ **ಅಶ್ವಮೇಧ**ಗಳಂಥ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಜಾನಕಮ್ಮಳಿಂದ ಮೋಹನ ಹಾಗೂ ಪದ್ಮರ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ತಿಳಿದು ಬಂದಾಗ ನಾಟಕ ಸುಖಾಂತದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಮಕ್ಕಳು ಎಷ್ಟು ಅನ್ನೋದು ನಿಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ. ಸೌಭಾಗ್ಯ ಪಡೆದು ಇರ್‍ರಿ ಅನ್ನೋದು ನನ್ನ ಆಶೀರ್ವಾದ" ಎಂಬ ರಾಮಣ್ಣನ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಉಡುಪಿ ಹಾಗೂ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು. ಉಡುಪಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ೧೯೭೩ರ ಜನವರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ೧೯೭೨ರ ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗಿತು. ಎಸ್.ಆರ್. ಮಾಸೂರ ಮೊದಲಾದವರ ಸಹಜ ಅಭಿನಯ, ರಂಗಚಲನೆಯ ಕೌಶಲ್ಯ ಹಾಗೂ ನಾಟಕದ ಗಂಭೀರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಮೆಚ್ಚಿ ಬರೆದವು.

◆

೭. ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳು

ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮನ್ನು ಒಬ್ಬ ಮೇಧಾವಿ (Intellectual) ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡುದುದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಈ ಮೊದಲೇ ಬಂದಿದೆ. ೧೯೫೦ರಲ್ಲಿ **ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಕ**ಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಕೃತಿ **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ** ಎಂದು 'ಧೈರ್ಯವಾಗಿ, ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಹಟದಿಂದ' ಹೇಳಿದರು. 'ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಕೃತಿ' ಎಂದಾಕ್ಷಣ ಅದೇ 'ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿ' ಎಂದು ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತ ತಮ್ಮ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ಕಾರಣವನ್ನೂ ಅವರು ಸೂಚಿಸಿದರು: "ಯಾವುದೆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಗ್ರಂಥದ ಬರವಣಿಗೆಯ ಅನುಭವವೂ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಮರುಕಳಿಸಿ ನನಗೊಂದು ಸಮಾಧಾನವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು; ಹಾಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವುದರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಸ್ಮರಣೆಯು ನನಗೆ (ಈ) ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ."[೧] ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ **ಭಗವದ್ಗೀತೆಯ** ಬಗ್ಗೆ **ಗೀತಾದರ್ಪಣ** ಎಂಬ ಎರಡನೆಯ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಬರೆದ ಅವರ ದಿನಚರಿಯ ವಾಕ್ಯವೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "ಈಗ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ಕಿಂತ ನಿಸರ್ಗವು ನನಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು, ವಿಚಾರಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಆ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಕಟನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ." ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ವಿಚಾರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವ ತಮ್ಮ 'ಅವಸರದ ಬಯಕೆ'ಯನ್ನೂ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, The Indian Theatre, **ಕಾಳಿದಾಸ**, **ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ** ಹಾಗೂ ಭರತನ **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ** ಬಗ್ಗೆ ಹಲವಾರು ಪುಸ್ತಿಕೆಗಳು ಈ ಯೋಜನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಹೊರಬಂದುವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಗೀತಾದರ್ಪಣವು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದ ಗ್ರಂಥವಾಗಿತ್ತು. "**ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**ದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು; **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**ದಲ್ಲಿ ನನ್ನ-(ಮಾನವಪ್ರಾಣಿಯ) ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಎರಡೂ ಗ್ರಂಥಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಅವರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**ದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆಯಿದೆ: (೧) ಜನರ ಸುಖ ಮತ್ತು ಶಾಂತಿ, (೨) ಸಂಘಟನೆಗಳ ಗುಣದೋಷಗಳು ಹಾಗೂ (೩) ನಾಯಕತ್ವದ ಆದರ್ಶ. **ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ**ದ ನಂತರದ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯಗಳೇ ವೈಚಾರಿಕ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವುದನ್ನು

ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅವರ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅವು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿವೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಚರ್ಚೆ ತೋರಿಸಲಿದೆ.

ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ ಹಾಗೂ **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**ಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಐದನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವವಾದವುಗಳೆಂದರೆ, ಪರಂಪರೆ, ಪ್ರಗತಿ ಹಾಗೂ ನಾಯಕತ್ವಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಚಾರಗಳು. **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**ದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆಯೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ. "ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪ್ರಿಯತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಬಂಧನ ಇವು ಎಡಗಾಲು ಬಲಗಾಲುಗಳಂತೆ ಜೀವಿಯ ಮಾರ್ಗಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ, ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿವೆ"[೨] ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಮಾನವ ತನಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಈ ಸೂತ್ರದಿಂದ ಬದ್ಧವಾದವುಗಳು. ಪರಂಪರೆ ಮಾನವನ ಅನುಭವಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾದುದರಿಂದ ಅದು ಅವನ ಸುಖ-ಶಾಂತಿಗಳಿಗೆ—ಎಂದರೆ ಸುರಕ್ಷಿತತೆ, ಆಹಾರಸಂಪಾದನೆ, ಶಿಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸತತ ಪರಂಪರೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿ ಕುಂಠಿತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮೀರುವುದು ಪ್ರಗತಿಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. "ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತನಗಿದ್ದ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಅರಿವಿಲ್ಲದೆಯೆ ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹೆದರಿ ದಾಸನಾಗಿ ಬಾಳುತ್ತಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯನು ಇಂದು ಪ್ರಕೃತಿಯ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಬಾಳುವುದು ಪ್ರಗತಿ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರು ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾರೆ.[೩] 'ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಭವಿಷ್ಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕೊನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದರ ಮಹತ್ವದ ವಿವೇಚನೆಯಿದೆ. **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಬೀಜ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ನಾಯಕತ್ವವು. 'ನಾಯಕನಿಲ್ಲದೆ ಮನುಷ್ಯ ಬಾಳಲಾರ' ಎನ್ನುವುದು ಅನುಭವಸಿದ್ಧವಾದ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ನಾಯಕ ಯೋಗ್ಯನೆನಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅವನು ಬುದ್ಧಿಯೋಗಿಯಾಗಿರಬೇಕು. ಅಯೋಗ್ಯ ನಾಯಕರು ಅಪಾಯಕಾರಿ: "ನಾಯಕರ ಬುದ್ಧಿಭೇದದ ಧೋರಣೆಯಿಂದಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸುಖ-ಶಾಂತಿ-ಸುರಕ್ಷಿತತೆಗಳಿಗೆ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಗಂಡಾಂತರಗಳು ಒದಗುತ್ತಿವೆ."[೪]

ಗೀತಾದರ್ಪಣ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಬರೆಹವಾದ **ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ** (ಅವರು ಸಾಯುವ ಹಿಂದಿನ ದಿನವೇ 'ಮುನ್ನುಡಿ' ತಮ್ಮ ಕೈಸೇರಿತೆಂದು ಹಂ.ಪ. ನಾಗರಾಜಯ್ಯ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.) ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ವಿಚಾರ ಸಾತತ್ಯವಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಂಜಸ್ಯವಿಲ್ಲ. Testament of Man ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಪ್ರಗತಿ'ಯ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ನಡೆದ ವಿವರ್ತ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯದ

ಕ್ರಮವಿರುವಾಗ 'ಪ್ರಗತಿ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂದಿತು?'[೩] ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೊದಲು ನಿಸರ್ಗದ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಭೇದಿಸಿ ಅದರ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಗತಿಯ ಲಕ್ಷಣ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈ ವಿಚಾರವೂ ಇಲ್ಲಿ ಪುನರ್ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿದೆ. "ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಅದನ್ನು ತಾನು ಗೆಲ್ಲಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾನವನ ಮೂಲ ನಿಲುವೆ ತಪ್ಪಾಗಿದೆ.... ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಬುದ್ಧಿ ಚಿಕ್ಕಮಗುವಿಗಿರಬಹುದಾದ ಕುತೂಹಲ ಬುದ್ಧಿ ತನ್ನದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಡೆಯಬೇಕಲ್ಲದೆ ಆ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ತಾನು ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಎದುರಿಸಿ ಸೋಲಿಸಬಲ್ಲೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗದು" ಎಂಬ ತಿದ್ದುಪಡಿಯನ್ನು ಅವರು ಈಗ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ.[೪] ಮಾನವನ ಸುಖ, ಸುರಕ್ಷಿತತೆ, ಮಾನವಕೃತ ನಿಸರ್ಗಕೃತ ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲುವುದು ಪ್ರಗತಿ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ "ಸದ್ಯಕ್ಕಂತೂ ಮಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಮಾನವನ ಜೀವನ ತೃಪ್ತವಾಗಿಲ್ಲ"[೫] ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಿರ್ಣಯ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿರಾಶಾವಾದ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಅವರ ಅಭ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತರ್ಕದಿಂದ ಸಿದ್ಧಾಂತಿಸಿದ ಈ ನಿರ್ಣಯವನ್ನು ಬುದ್ಧಿಗಿಂತ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಭಾವನಾಶಕ್ತಿಯು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನೂ ಅವರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮನುಷ್ಯನ 'ಅಸುಖ'ಕ್ಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವು 'ಕಾಮ' ಮತ್ತು 'ಬುದ್ಧಿ'. 'ಕಾಮ' ಮಾನವನನ್ನು ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿಯಾದರೂ ಧರ್ಮ-ನೀತಿ-ಕಾಯದೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆದೇ ಇವೆ. 'ವಿವಾಹ' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಇವೇ ಕಾರಣ, ಹೆಣ್ಣಿನ ದಾಸ್ಯದ ಮೊದಲ ಮೂಲ 'ವಿವಾಹ'ದಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ವಿವಾಹ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಅಗತ್ಯ' ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಲೈಂಗಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಅತಿರೇಕಗಳು 'ಬರೀ ಪ್ರತಿಭಟನಾತ್ಮಕ'ವಾಗಿದ್ದು ಅವು ಮುಂದುವರಿಯಲಾರವು ಎನ್ನುವ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ: "ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರರಿಗಿದ್ದ ಅವಿಶ್ವಾಸವು ಸ್ತ್ರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಇಲ್ಲದಂತಾಗಬೇಕು" ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅವರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ.[೬]

'ವಿವಾಹ' ಸಂಸ್ಥೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಬೆಳೆದ 'ಕುಟುಂಬ'ದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಆನುವಂಶಿಕತೆಯ ಪೋಷಣೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯೂ ಕೂಡ ಇಂದು ಗಂಡಾಂತರದಲ್ಲಿದ್ದು ಧರ್ಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅದನ್ನು ಉಳಿಸುವುದು ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಕುಟುಂಬ' ಸಡಿಲಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಧರ್ಮ' ಹಾಗೂ 'ರಾಜಶಕ್ತಿ' (State Power). ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯತತ್ತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಮೂಲಕ 'ಕುಟುಂಬ' ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವರು

ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. "ಇಂದು ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಸಂಘಟನೆಗಳೂ ಅದರ ಮೂಲತತ್ತ್ವವನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ. ಇದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ ಕುಟುಂಬ ಪದ್ಧತಿ ಮಾತ್ರವನ್ನಲ್ಲ ಅದರ ತಳಹದಿ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಹೊಸ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು." ಆದರೆ, ದುರ್ದೈವದಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ 'ಬುದ್ಧಿ'ಯನ್ನು ಹೋರಾಟದ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮಾನವನ ಸುಖ-ಶಾಂತಿಗಳಿಗೆ ಗುಂಡಾಂತರ ಒಡ್ಡುತ್ತಿರುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ವಿಷಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.[೯]

ಅತ್ಯಂತ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವಾದ ಸೂಚನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಮಾನವ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಪರಕೀಯತೆಯ (alienationದ) ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅತ್ಯಂತ ವೇಧಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಪ್ಯಾರಾಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ:

> *ಸುಖವೆಂದರೆ ಇಂತಹುದು ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಇಂದಿನ ಮನುಷ್ಯ ಸುಖಿಯಾಗಿರಲಾರ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ಖಂಡಿತ ಹೇಳಬಹುದು. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರಕ್ತದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ ಆಧುನಿಕನು ಬೆಳೆದಂತೆ ಜಗತ್ತು ತನಗೆ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ಸ್ಥಾನ ಎಂಬ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಲಿದ್ದಾನೆ. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ತಾನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ವರ್ಣನೆಯ ಜಗತ್ತೇ ಬೇರೆ, ಈಗ ತನ್ನನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ಜಗತ್ತೇ ಬೇರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಇಡಿಯ ಜನ್ಮವನ್ನು ಭ್ರಾಂತನಂತೆಯೆ ಕಳೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂದಿನ ಮನುಷ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತ ಬೆಳೆದವನು ತಾನೂ ಆ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದು ಅದರಿಂದ ತನಗೆ ಸಮಾಧಾನವೂ ಇಲ್ಲ, ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತನ್ನದು 'ಉಪರ್ವ್ಯರಾಗ್ರದ ಜ್ಞಾನ', ನಿಜವಾದ ಜ್ಞಾನವಲ್ಲ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಬೆಳೆದಂತೆ ಅಸ್ವಸ್ಥನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದಿನವರು ಅಂಧ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದ ನಂಬುಗೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಅಸಂಸ್ಕೃತರಾಗಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿ, ಕ್ರಮೇಣ ತನ್ನ ಜೀವನವೂ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ, ಪಾತಿರಾತಿನಲ್ಲಿ ನಂಬುಗೆಯನ್ನಿಟ್ಟೇ ನಡೆದಿದೆಯಲ್ಲ- ಎಂದು ಗಾಬರಿಗೊಳ್ಳುವನು. ತನಗೆ ದಿನ ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನವರಿಗಿಲ್ಲದ ಅನೇಕ ಅನುಕೂಲತೆಗಳೂ ಸೌಲಭ್ಯಗಳೂ ಇವೆ ಎಂದು ಬೀಗಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಮುಷ್ಕರವಾದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲಿಯೋ ಯುದ್ಧವಾದಲ್ಲಿ ಆ ಎಲ್ಲ ಅನುಕೂಲತೆಗಳೂ ನಿರುಪಾಯವಾಗಿ ಮಾಯವಾಗುವುದನ್ನು ಕಂಡು ತನ್ನಂಥ ಅಸಹಾಯ ಬಡಜೀವಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಲ್ಲ ಎಂದು ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅನೇಕ ಅನಗತ್ಯಗಳು ಅವನನ್ನು ಬಂಧಿಸಿ, ಕಾರಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿದ್ದ ಪರಿಮಿತ ಕ್ರಿಮಿ ತಾನು ಎಂದು*

ಅಪಾಕುಬಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖವನ್ನಿಟ್ಟು ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ನೋಡುತ್ತ ಕೂಡ್ರುವನು. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆಯುರ್ಮಾನವು ಬೆಳೆದಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂತೋಷ ಪಡಬೇಕೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿಯದು. ದಟ್ಟವಸತಿ ಇದ್ದ ನಗರದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಏಕಾಕಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹ ಕೆಲಸಗಾರ, ಇಂತಹ ಅಧಿಕಾರಿ, ಇಂಥಲ್ಲಿ ಕಾರಕೂನ, ಇಂಥ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಸದಸ್ಯ-ಹೀಗೆಯೆ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ನಡೆಸಿದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ವಾಹನವಾತ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮುಂದಾಳುತನದಲ್ಲಿಯ ಕೊರಳುಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಮೆರೆಯುವ ಸಾಕಿದ ನಾಯಿ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಎಲ್ಲದಾಗ್ಯೂ ಇದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿ ಕಾಲವನ್ನು ಕಳೆಯುವ ಗಡಿಯಾರದಂತೆ ಆಯುಷ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವವ, ಒಳಗೆ ಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲದ್ದನ್ನು ತನ್ನಿಂದಲೆ ತಾನು ಬಚ್ಚಿಡುವವನಂತೆ ಹೊರಗಿನ ಆಡಂಬರದ ಚಪ್ಪಲಿಗಳ ಸದ್ದು ಮಾಡುತ್ತ ಬಾಳುವ ಇಂದಿನ ಮನುಷ್ಯ ಕೊನೆಗೆ ಯಾಕೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಎಂಬುದೂ ತಿಳಿಯದೆ ಸತ್ತುಹೋಗುವವನು. ಜಗತ್ತಿನ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಮಾನವರ ಚಿತ್ರವಿದು. ಟೆಲಿವಿಜನ್‌ದಲ್ಲಿ, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ವಾರಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅದ್ಭುತಗಳನ್ನೋದಿ ತನ್ನ ಜೀವನದ ನೀರಸತೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲು ಯತ್ನಿಸುವವನು. ಇಂತಹ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಮಾನವನಿಗೆ ಮೆಚ್ಚಿನ ನಾಯಕರೆಂದರೆ ದರೋಡೆಖೋರರು, ಖೂನಿ ಮಾಡುವವರು, ಚಲನಚಿತ್ರದ ನಟ-ನಟಿಯರು; ಐನ್‌ಸ್ಟೈನ್ ಇಲ್ಲವೆ ಬರ್ಟ್ರಾಂಡ್ ರಸೆಲ್‌ರಂತಹ ಮೇಧಾವಿಗಳಲ್ಲ. ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಇಲ್ಲವೆ ಬಾಕ್ಸಿಂಗ್‌ದ ಚಾಂಪಿಯನ್ನನನ್ನು ನೋಡಲು ಲಕ್ಷಗಟ್ಟಲೆಯಾಗಿ ಮುಕುರಿ ಆ ನೂಕು-ನುಗ್ಗಲಾಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಕ್ಕೆ ಎರವಾಗುವ ಮನುಷ್ಯ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ, ಕಾಡುಮನುಷ್ಯನಿಗಿಂತ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದಿದವ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದೆ? ವೇಷದ ಹೊರತಾಗಿ ಕಾಡುಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಇಂದಿನ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಕಾಡುಮನುಷ್ಯನಾದರೊ ಸರ್ವಶಕ್ತಿವಂತನಾದ ದೇವನನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ; ಆದರ ಇಂದಿನವರು ಆಫೀಸ್ ಸೂಪರಿಂಟೆಂಡ್‌ಂಟ್‌ನನ್ನೋ, ರಾಷ್ಟ್ರದ ಹಿರಿಯ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನೊ-ಒಟ್ಟು ತನ್ನಂತಹ ಒಂದು ಮಾನವ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನ ದೇವ ಎಂದು ತಿಳಿದು ತನ್ನನ್ನೂ ಚಿಲ್ಲರೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕುಟುಂಬ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಭಾವವಿರುವವರೆಗೆ ಯಾವ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ಒಬ್ಬ ಹಿರಿಯ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ-ಮಿಕ್ಕವರು ಗುಲಾಮರು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು. ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯ, ದಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಕ್ಷಮತೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಎರಡೂ ಇಲ್ಲ.[೧೦]

೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ನನ್ನ Adya Rangacarya ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ರಂಗಭಾರತದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಮಾತು (ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ) ಹೀಗಿದೆ:

> *ರಂಗಭಾರತ ನಾಟಕವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಕಟುವಾಗಿರದಿದ್ದರೂ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ನಿರಾಶಾವಾದದ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಮಾನವನ ಪ್ರಗತಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಮಾಯೆ ಎಂಬ ಧ್ವನಿ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಿನ್ನುಡಿಯಾಗಿ ಕೇಳಬರುತ್ತಿದೆ.”*

“ಇಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿಯ ಎರಡು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸಂಗತತೆ ಇರಬಹುದೆ—ಎಂದು ನನಗೆ ಸಂದೇಹ. ಅತ್ಯಂತ ನಿರಾಶಾವಾದಿಯಾಗಿಯೂ ‘ಕಟು’ವಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು. ನಿರಾಶಾವಾದವು ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ, ಕಟುವಾದ ಅನುಭವದಿಂದಲೆ ಉದ್ಭವಿಸುವುದು. ನನ್ನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವತರದ ‘ಕಹಿತನ’ವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದರೆ ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ನಿರಾಶಾವಾದಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ.” ಕಟುವಾದ ಅನುಭವ ನಿರಾಶಾವಾದಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿ ಕೊಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನನಗೆ ಸಮ್ಮತವಿಲ್ಲ, ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಸಮ್ಮತವಿದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂದು ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಅವರ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಕಟು ಅನುಭವಗಳನ್ನುಂಡರೂ (ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತೀರ ಖಾಸಗಿಯಾದವುಗಳು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಹೊರಗೆಯೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ) ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ನಿರಾಶಾವಾದಿಯೆಂದು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನಗುತ್ತಲೆ ಎದುರಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಅವರು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಆದರೆ ರಂಗಭಾರತದ ಬಗ್ಗೆ ನಾನು ಹೇಳಿದ ಮಾತಿನ ಸಂದರ್ಭ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಮಾನವನ ದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಗತಿಯೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ದರ್ಶನ (ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿರಂತರತೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ) ನಿರಾಶಾವಾದಿಯೇ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕೆಲವೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ “.....ಮಾನವನ ಗುರಿಯನ್ನು ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯವಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇದನ್ನು ಪ್ರಗತಿ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕೆ?” ಎಂದು ಅವರು ಕೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, “ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಡಾ. ಆಮೂರರ ಮಾತು ನಿಜ. ಮನುಷ್ಯನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಶಾವಾದ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.” ಮಾನವನ ಪ್ರಗತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಶಾವಾದದ ಮೂಲ ಭಾವನೆಯೇ ಹೊರತು ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ತಾವು ನಿರಾಶಾವಾದಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಘೋಷಿಸಿದ್ದು ಚರ್ಚಾಸ್ಪದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಮಾತು ರಂಗಭಾರತಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಅವರ ಕೊನೆಯ

ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ‘free from bitterness’ ಎಂಬ ನನ್ನ ಮಾತು ಶೈಲಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. **ರಂಗಭಾರತ** ಹಾಗೂ ಅದರ ನಂತರದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಶಾವಾದ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ ವಾದರೂ ಹಾಸ್ಯ, ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಅವುಗಳ ಶೈಲಿ ಲವಲವಿಕೆಯದು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಕಟುಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಹಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಶಾವಾದಿಯಾಗಿದ್ದರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಾರ್ಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದ ನಂತರ ಭಾರತೀಯ ನಾಟ್ಯಸಂಘದ ರಾಜ್ಯಶಾಖೆಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪುನಶ್ಚೇತನವಿತ್ತದ್ದನ್ನು ಈ ಮೊದಲೆ ನಮೂದಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ೧೯೭೦ರ ನಂತರವೂ ಅವರ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ತಡೆಯುಂಟಾಗಲಿಲ್ಲ. ಏಳೆಂಟು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅವರು ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಅಕಾಡೆಮಿಯ ವತಿಯಿಂದ ಹಲವಾರು ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ತರಲು ಅವರು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ದುಡಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ೧೯೭೨ರ ಅಕ್ಟೋಬರ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಯೋಜಿಸಿದ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳ ಮಹೋತ್ಸವವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ‘Essentially I am not a revivalist’ ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಹಾಗೂ ಸಂಘಟನೆಗಳೇ ಈ ಉತ್ಸವದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದ್ದವು. ೧೯೭೧ರಿಂದ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಅವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರೆಂದೂ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಆಕಾಶವಾಣಿ, ದೂರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಗೌರವ ನಿರ್ದೇಶಕ (Emeritus producer) ಎಂದೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರು. ೧೯೭೬ ರಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರದ ವತಿಯಿಂದ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪೂರ್ವಜರ್ಮನಿ ಹಾಗೂ ಹಂಗೇರಿಗಳ ಪ್ರವಾಸ ಕೈಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿಯ ನಾಟ್ಯಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ, ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು: “ಬರ್ಲಿನ್‌ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವೈಮಾರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಕರ, ನಾಟ್ಯಶಿಕ್ಷಣಸಂಸ್ಥೆಯ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಜೊತೆ ನಡೆಸಿದ ಮಾತುಕತೆಗಳು ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿವೆ.”[೫] ಭಾಷೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಭಾವನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಗೋಕಾಕ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡರು. ತಮ್ಮ ಆಯುಷ್ಯದ ೭೬ನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಧ್ಯಪ್ರದೇಶದ ಸರಕಾರದ ಆಮಂತ್ರಣದ ಮೇರೆಗೆ ಕಾಲಿದಾಸ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಗೌರವ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡರು. ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ, ಪರಂಪರೆಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಸಂಶೋಧನೆ, ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹಾಲಯ, ಕಾಲಿದಾಸನ ಕೃತಿಗಳ ಭಾಷಾಂತರ-ಇತ್ಯಾದಿ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಉದ್ದೇಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. (೧೯೭೬ರ ಕಾಲಿದಾಸ ಸಮಾರೋಹದಲ್ಲಿ ‘ಬೆನಕ’ ತಂಡದವರ

ಮೂಲಕ ಕಾಲಿದಾಸನ ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಅವರು ಈ ಮೊದಲೇ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದರು). ಎಮ್.ಎಸ್. ಸತ್ಯು ಅವರೊಡನೆ ಸೇರಿ ಶಾಕುಂತಲದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕವನ್ನು ದೂರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು, ಪಣಿಕ್ಕರರೊಡನೆ ಭಾಸನ ದೂತವಾಕ್ಯದ ಪ್ರದರ್ಶನ, ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳು-ಅವರು ಅಕಾಡೆಮಿಗಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಈ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಂತರಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗುವ ಹಲವಾರು ಮಹತ್ವದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವರು ಬರೆದರು. ಇವುಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಎರಡನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಬಂದಿದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬೆಳೆಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರ್ಯಗಳೂ ಅವರ ಅಖಂಡ ಆಶಾವಾದದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತವಾಗಿದ್ದುವೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವೇ ಇಲ್ಲ. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಅವರ ನಿರಾಶೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಬದಲಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರನ ಹಟ ಅವರನ್ನು ಆಶಾವಾದಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿತು. ಯಾವ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಬಹುಕಾಲ ಮುಂದುವರಿಯದೇ ಹೋದುದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಅವರೇ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದುದರಿಂದ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚಿನ ಊಹೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ದುಡಿದುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ಮರಿಸಬೇಕಾಗುತದೆ.

೧೯೭೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿದ್ದವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯವಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಮಾರ್ಗಗಳು ಅರುವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೇ ತಲೆದೋರಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದವು. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು, ಸಮಗ್ರಮಂಥನಗಳಂಥ ಮಹತ್ವದ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗಯುಗದ ಅಂತ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು.

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿಂತ ಬೇರೆ ಹಾದಿಯನ್ನು ತುಳಿದವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲವಾದರೂ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ ಅವರು. ಯಯಾತಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ತಾವು ಎದುರಿಸಿದ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು 'In Search of a New Theater' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "........ At the most intense moments of self expression, while my past had come to my aid with ready-made narrative within which I could contain and explore my insecurities, there had been no dramatic structure in my own tradition to which I could relate myself" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೧೬] ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾ ಹಾಗೂ ಇಬ್ಸೆನ್‌ರ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ

ನಾಟ್ಯರೂಪವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಂತೆ ಕಾರ್ನಾಡರು ಅನ್ನಿಯ Antigone ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರಕಿಸಿದರು. **ತುಘಲಕ್** ಕಮ್ಯೂನ Culigulaವನ್ನೇ ನೆನಪು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿಗಾಗಿ ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಜನ್ಮ ತಾಳಿದ, ಪಾರ್ಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊರೆಹೊಕ್ಕರು. ಪಾರ್ಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳ ವಿಭಜನೆ ಅವರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವೆನಿಸಿತು. ಮುಂದೆ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಶೋಧದಲ್ಲಿ **ಹಯವದನ,** **ನಾಗಮಂಡಲ**ಗಳಂಥ ಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ, ಕಾರ್ನಾಡರು ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ drawing room comedy ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದು. ಡ್ರಾಯಿಂಗ್ ರೂಮ್ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ಕಾರ್ನಾಡರಿಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದೇ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ೧೯೭೧ರಲ್ಲಿ ನಾನು ಬರೆದ Modern Kannada Drama ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಇಬ್ಬರೂ ಭಾರತೀಯ ಮಿತ್‌ಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದವರು. ಕಾರ್ನಾಡರ **ಅಗ್ನಿ ಮತ್ತು ಮಳೆ** ಈ ಮಾತನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಮಿತ್‌ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನಗಳು ಮಾತ್ರ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ವಿರುದ್ಧವಾದವುಗಳು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ನನ್ನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ "If Karnad's attempt is to give new meanings to the past from the vantage point of the present, Adya's is to discover the usable past to make sense of the challenging present."[೧೪] ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ.

೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ ಬೇರೆ ಒಲವುಗಳೆಂದರೆ ಲಂಕೇಶರ **ತೆರೆಗಳು** ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ Theatre of Revolt ಹಾಗೂ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ 'ಅಪ್ಪ'ದಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ Theatre of the Absurd. ಇವು ಕೂಡ ಶ್ರೀರಂಗಮಾರ್ಗದಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ದೂರ ಸಾಧಿಸಿ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದವು. ಆದರೆ ಇವು ಹೊಸದೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ದೂರಗಾಮೀ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಂದರೆ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ **ಹಯವದನ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ**ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು. ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಅವರಿಗಿಂತ ಮೊದಲಿನ ಕೈಲಾಸಂ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. **ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ**ದಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು

ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಶೈಲಿಯ ಮೂಲಕ ಇವರು ಸಾಧಿಸಿದ ಕಲ್ಪಕತೆ. ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ verbal fantasy ಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಅಂಶಗಳೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರಂಥವರು ಅ-ವಾಸ್ತವವಾದೀ ತಂತ್ರ (nonnaturalistic techniques) ಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲ ತತ್ವವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡುದುದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಮೊದಲಿಲ್ಲದ ಹೊಸತನ ಬಂದಿತು. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೂ ಎಚ್.ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ ಮೊದಲಾದವರು ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ."[೧೫]

ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರನ ರಂಗಭೂಮಿ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು "ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪದವನ್ನೂ ಬದಲಾಯಿಸೋದಕ್ಕೆ ಬಿಡ್ತಾ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ರಿಹರ್ಸಲ್ ನೋಡಿ, permission ತಾವು ಕೊಟ್ಟರೆ ಮಾತ್ರ ನಾಟಕ ಆಡ್ಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಹಟ ಹಿಡೀತಾ ಇದ್ರು ಕೆಲವು ಸಾರಿ." ಆದರೆ ೬೦ರ ದಶಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ನಾಟಕಕಾರನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಿರ್ದೇಶಕನ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಯಿತು. (ಆಗ ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ೧೯೮೩ರಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಸೂಚಿಸಿದ ಕೆಲ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರು.) ಕಾರಂತರ ಸತ್ತವರ ನೆರಳು ಹಾಗೂ ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪುರಾವೆಯಾಗಿವೆ. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೂಡ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ದೃಶ್ಯವೈಭವ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಬೆಳಕು, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅದ್ಭುತತೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟರು. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೂ ಬಾರದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಹೆಸರನ್ನು ನಾನು ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದಾಗ (ಸದಸ್ಯನೆಂದು) ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು 'He does only gimmicks' ಎಂದು ಹೇಳಿ ನನ್ನ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು. ಸುದೈವದಿಂದ ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರಿಗೆ ಈ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಸಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಬಂದದ್ದು ಸಮುದಾಯ ತಂಡ ಕಟ್ಟಿದ ನಾಡಿನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕ ಪ್ರಸನ್ನರಿಂದ. ಪ್ರಸನ್ನರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದರು. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ಅಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ, ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಮುಖ ಆಯಾಮವನ್ನಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರಸನ್ನರಿಗೆ ಪ್ರಿಯರಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದರೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಲಿಖಿತ ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿಂಜರಿಕೆ. Rustom Bharucha ಅವರ The Theatre of Kanhailal ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದ ಸಂಗ್ರಹರೂಪವಾದ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆ:

> *The traditioanl playscript with its emphasis on dialogue accompanied by stage directions has proved to be an inadequate form of documentation for certain kinds of Indian theatre. Contemporary theatre in India often draws on ancient folk and classical performance traditions employing stylised gestures, dance, mimic, music and song to create productions that communicate at various levels with the text of the play being only a part of the whole process*[೨]

ನಾನು ಹಿಂದೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ' ಹಾಗೂ 'ರಂಗ-ನಿರ್ಮಿತಿ'ಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವಿದೆ. ಹಾಗೂ "ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ ರಂಗಯೋಗ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು ಅಥವಾ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಬೇಕು—ಎಂಬ ನಿಯತವೇನೂ ಇಲ್ಲ." Literary text ಇಲ್ಲದೇನೇ performance text ಇರಬಹುದಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಕನ್ನಯ್ಯಲಾಲ ಮೊದಲಾದವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಮಾತೇ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ ಎಂದು ನಂಬಿದ ಶ್ರೀರಂಗಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ಈ ಹೊಸಮಾರ್ಗಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೆಚ್ಚಿನ ವಿವರಣೆ ಅನವಶ್ಯ.

೧. ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸೊ (೧೯೭೧)

"ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸೊ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಕಾಲ ತರುಣ ನಾಟಕೋತ್ಸಾಹಿಗಳು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಮೊದಲು ಕೂದಲುಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಆ ಮೇಲೆ Beckett, Ionesco, Absurdism, Existentialism ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಇವು ಆ ವಾತಾವರಣದ ಬಾಹ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದುವು..... ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ, ಅದರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸ ಒಂದೂ ಇಲ್ಲದೆ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಏನನ್ನೂ ಅರಿಯದಿದ್ದಾಗ್ಯೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಎಂಬ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರನ ಒಂದು ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬವನ್ನು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಆಚರಿಸುವ ಈ ಹುಡುಗರನ್ನು ಕಂಡು ನಗದೆಯೆ

ಗತ್ಯಂತರವಿಲ್ಲ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿ (ನಾಟಕವನ್ನು) ಬರೆದೆ" ಎಂದು ಈ ಪ್ರಹಸನದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೭]

ನಾಟಕವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮಾಷೆಗಾಗಿ, 'ಆತ್ಮರಂಜನ'ಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದರಾದರೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಗಂಭೀರ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಹಾಗೂ ಸಂಚಾಲಕ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾದ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೇ ಈ ಉದ್ದೇಶ. ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂಬುವನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಅದರ ತಂತ್ರಗಳ ಮೋಹದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ತಾನೇ ಪ್ರಯೋಗದ ಕೇಂದ್ರ ಎಂದು ಅವನ ಭಾವನೆ. "ಎಂಥಾದ್ದೇ ನಾಟಕ ಇರ್‍ಲಿ, ಇಂದಿನ ಕಾಲದೊಳಗೆ ನಿರ್ದೇಶನ ಮುಖ್ಯ." ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಇವನೇ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ. ಸಂಚಾಲಕನಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಲ್ಲ. ನಟನಟಿಯರಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹವೇನೋ ಇದೆ. ಆದರೆ, ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವಿಲ್ಲದೆ ಅವರು ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲಿ ಇವರಾರನ್ನೂ ತೃಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. "ಫ್ರೆಂಚ್ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ದೊಳಗೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ದಿಂದ ಕನ್ನಡದೊಳಗೆ, ಕೌರವ ಪಾಂಡವರು ಹೀರೋ ಅನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ್ತಾಗೆ ನಮ್ಮ ಇವ ಹೇಳೋ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ." ಈ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು 'ಕರುಣಾಸ್ಪದ' ಎಂದು ಕರೆದುವರ ಔಚಿತ್ಯವೇ ಇದು. ನಾಟಕದ 'ಯುವತಿ' ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಅಪರಾಧ ಎಲ್ಲರದೂ:

> *ಯುವತಿ : ..... ನಾನು ಹೇಳ್ತೀನಿ. ಸಣ್ಣವರಿಗೆ ದೊಡ್ಡಸ್ತನ ಕೊಟ್ಟು ಚಪ್ಪಾ-ತಟ್ತೇವು.*
>
> *ಯುವಕ : ಜಗತ್ತಿನ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಇದು. ಸಣ್ಣವರು ಅಂತ ಗೊತ್ತಿದ್ರೂ ಅವರನ್ನ ದೊಡ್ಡವರು ಅಂತ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯೋದು!*
>
> *ಯುವತಿ : ಆ ಅಪರಾಧ ಮಾಡಿದವರು ನಾವು-ನೀವು ಅವರು ಎಲ್ಲರು!*

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗಿಂತ ಕಲ್ಪನಾಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಅವಲಂಬಿಸಿದಂತೆ ತೋರಿದೆ. ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವೇ 'ಪ್ರಹಸನ'ದ್ದಾದುದರಿಂದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಬಾರದು. ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಅತಿರಂಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಪ್ರಹಸನಕ್ಕೆ ಸಾಮಯಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ: "ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು.... ವಿಡಂಬಿಸಿ ಹೊಸಯುಗದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಧ್ಯೇಯವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈಗ

ಗೇಲಿ, ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ" ಎಂಬ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸೂಕ್ತವಾದ್ದುದು."[೧೯] ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರೋಗ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾಳಜಿಯೇ ನಾಟಕದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನೂ ಕೂಡ ಟೀಕೆಗೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ.

೨. ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು? (೧೯೭೫)

ವ್ಯವಸಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ ರಂಗಸಾಮಗ್ರಿ-ಸಲಕರಣೆಗಳ ಅನುಕೂಲತೆಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಂಬುವುದು ಅಪಾಯಕರ ಎನ್ನುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ನಂಬುಗೆಯಾಗಿದ್ದಿತು. ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬರೆದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರು "ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಯೋಗ್ಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಮರ್ಥ ನಟ, ನಟಿ, ನಿರ್ದೇಶಕರು" ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕೂಡ ಈ ಮಾತಿನ ಸಮರ್ಥನೆಗೆಂದೇ.

ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಂತ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು 'ನಾಟಕಕಾರ' ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಗೊಂಬೆಗಳು. ತನಗೆ ಬೇಕಾದಾಗ ಅವನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವ ತುಂಬಬಲ್ಲ, ತಾನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಆಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ, 'ನಾಟಕಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಯಾದೃಚ್ಛಿಕತೆ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ನ ಸಹಕಾರವಿಲ್ಲದೆ 'ನಾಟಕಕಾರ' ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ. ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಇವರೀರ್ವರ ಸಹಕಾರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತಾನುಟ್ಟ ಲುಂಗಿಯನ್ನೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪರದೆಯನ್ನಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲು ಕೊಡುವುದರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಇವರು. 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಹಾಗೂ 'ನಟ'ರಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಘರ್ಷಣೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಇವರೀರ್ವರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕಲ್ಪನೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದರೆ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನದು ಅತ್ಯಂತ ಆಧುನಿಕವಾದುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

> *ನಾಟಕಕಾರ : ಈಗ ನಾನು ನಾಟಕಾ ತೋರಿಸ್ತೀನಿ. ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಏನಾದರೂ ನಿಮಗ ತಿಳಿಯಲಿಲ್ಲ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸಿತೊ ಆಗ ನೀವು ತಪ್ಪನೆ ಸನಾಗ ಹೇಳಬೇಕು. ನಾನು ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದ ಸಾಗ್ತೀನಿ.*

ಪ್ರೇಕ್ಷಕ : (ಇನ್ನೂ ತಿಳಿಯದ) ಆದ್ರ ಯಾವುದು ನಿಮ್ಮ ನಾಟಕ?ಎಲ್ಲಿದೆ?

ನಾಟಕಕಾರ : ರಂಗಸ್ಥಲದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯೋದೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಾನೇ ಸ್ವಾಮಿ.

ಭಾಷೆಯ ಶ್ಲೀಲಾಶ್ಲೀಲತೆಯ ಬಗೆಗೂ ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಬೇಕು ಎಂದು 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹಾಗೆ ವರ್ತಿಸಿದಾಗ ಅವು ತೆರೆದು ತೋರುವ ಸತ್ಯವನ್ನಾಗಲಿ ಈ ಸತ್ಯ ಒಡಮೂಡಿ ಬರುವ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸಿದ್ಧತೆ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ರುಕ್ಮಾಂಗದ "ನನ್ನ ಹೆಸರು ರುಕ್ಮಾಂಗದರಾವ್, ನಾನು ಸರ್ಕಾರಿ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರಿ, ಈಗ ಕಚೇರಿಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದೇನೆ." ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾತಾಡಿದಾಗ, 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' "ಅಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರೇ, ಯಾವ ಮನುಷ್ಯ ಮನೇವಳಗ ಇಂಥಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡ್ತಾನೆ?" ಎಂದು ತಕರಾರು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ 'ನಾಟಕಕಾರ' 'ಕೇಳರಿ ಹಾಗಾದರೆ' ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ಬೇರೆ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ: "ಬುದ್ಧಿ ಇದ್ದಿಲ್ಲ ನಮ್ಮಪ್ಪಗೆ, ರುಕ್ಮಾಂಗದ ಅಂತ ಹೆಸರಿಟ್ಟ ನನಗೆ. ಆ ಹೆಸರಿನ ಪುಣ್ಯಾತ್ಮ ರಾಜಾ ಇದ್ದನಂತೆ! ನಾನು-ಎದ್ದವನೆ ಧಡಪಡಿಸ್ತಾ ಗಬಗಬ ಕೂಳ್ತಿಂದು ಸಾಯ್ಬೇಕು ಕಚೇರಿ ವಳಗ, ಗುಲಾಮಗಿರೀ ವಳಗ, ಆ ಸೂಳೇಮಗ ಸಾಹೇಬ ಒಬ್ಬ...." ಆದರೆ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ನಿಗೆ ಈ ಮಾತುಗಳು ಅಸಹ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾವಿತ್ರಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸೀರೆ ಬದಲಾಯಿಸಹೊರಟಾಗ ಅವನಿಗೆ ಶಾಕ್ (ಸಖಾರಾಮ್ ಬೈಂಡರ್‌ದ ವಿಮರ್ಶೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿರಬಹುದೆ?).

'ನಾಟಕಕಾರ' ಹಾಗೂ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ರಲ್ಲಿಯ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಬಲವಾದ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಂತರ. ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇವರು ತಳೆಯುವ ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢವಾದ 'ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ' ಮೊದಲಾದ ನಂಬುಗೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನೋಡುವ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ' ಮುಗ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆಯೆ ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡಲು ಪ್ರೇರಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ನ ಈ ಮುಗ್ಧತೆಗೆ ಆಘಾತ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. "ನಿಮ್ಮೆಲ್ಲರಿಗೆ ಜನ್ಮ ಕೊಟ್ಟವ ನಾನು. ನನಗೆ ಹೇಳರಿ" ಎಂಬ ಅವನ ಆಶ್ವಾಸನೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕೂ ಪಾತ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ಬಿಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ:

ರುಕ್ಮಾಂಗದ : .... ನನಗ [illegible] ಬೇಕು, ಹೆಂಡತಿ ಬೇಕು.

ಪ್ರಭಾವ : ಸ್ವಂತದ ತೊಟ್ಟಿಲದ ತರುಣ ನಾನು. ನನಗ [illegible] ಬೇಕು, ಹೆಂಡತಿ ಬೇಕು.

ನರೇಂದ್ರಪ್ಪ : *ನನಗೆ ಹೆಣ್ಣುಬೇಕು, ಹೆಂಡತೀನೂ ಬೇಕು. ಆದ್ರೆ ಎರಡೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬರವಿರಬೇಕು.*

ಸಾವಿತ್ರಿ *ನನಗೆ ಗಂಡು ಬೇಕು, ಗಂಡಿನ ಬುದ್ಧಿಗಾಗಿ ನನಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆ (ರು: ನನ್ನು ತೋರಿಸಿ) ಈ ಗಂಡಸು ನನಗೆ ಬೇಕು. (ಪ್ರ.ನ ಇದಿರು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾ) ಗಂಡಿನ ತೋಳ್ಬಲಕ್ಕಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನನಗೆ ಈ ಗಂಡಸು ಬೇಕು. (... ನರೇಂದ್ರಪ್ಪನತ್ತ ನಡೆಸುತ್ತ) ನನಗೆ ಗಂಡು ಬೇಕು, ಅಂದೆನಲ್ಲ... ಗಂಡು ಯಶಸ್ಸಿನ ಪ್ರತೀಕವಾದರೆ ಮಾತ್ರ ನನಗೆ ಆ ಬಯಕೆ (ನ. ನನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತ) ಈ ಗಂಡಸು ನನಗೆ ಬೇಕು....... ನನಗೆ ಗಂಡು ಬೇಕು.... ಗಂಡಸಿನ ರಸಿಕತನ ನನಗೆ ವಸಂತ ಮಾಸದಂತೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನನಗೆ ನೀವೂ (ನಾಟಕಕಾರ : ಯಾರು ನಾನೇ?) ಅಲ್ಲ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು-ಅವರೂ ಬೇಕು.*

'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ನಿಗೆ ಇದರ ನಂತರ ತಾಳ್ಮೆ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. "ಇದು, ಇದು ಅನೀತಿಯ ಅಂಧಕೂಪ..." ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸ್ವಭಾವದ ಬಗ್ಗೆ ತಾನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ಸತ್ಯವನ್ನೇ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಒಡನುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಸ್ತ್ರೀಯೂ ಗಂಡಸಿನಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿ, ಬಲ, ಯಶಸ್ಸು, ಸೌಂದರ್ಯ, ಪ್ರೀತಿ ಹಾಗೂ ಸಹೃದಯತೆ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾಳೆ ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ತೋರಿಸುವುದಿದೆ. 'ನಾಟಕಕಾರ' 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ನನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸುವ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ನ ಪಲಾಯನ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಸಾಗರದ ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ 'ಅಂತರಂಗ'ದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ೬.೮.೧೯೭೨ರಂದು ನಡೆಯಿಸಿದರು. ೨೮.೧೦.೧೯೭೨ ರಂದು ಮುಂಬಯಿಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ರವರು ರವೀಂದ್ರ ನಾಟ್ಯ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ನಿರ್ದೇಶಕರು ವಿ.ಬಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ಮರಾಠೀ ಅನುವಾದವನ್ನು ನಿನಾದ ಕಲಾಕೇಂದ್ರದವರು "ಅಜಚ್ಯಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಯಶಸ್ವೀ ಕರಣ್ಯಾಸಾಠೀ ಅಪಲ್ಯಾ ಸಹಕಾರ್ಯಾಚೀ ಗರಜ ಆಹೆ!" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತ ದೇಶಿಂಗಕರ್‌ರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಅಮೋಲ್ ಪಾಲೇಕರ್ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದರು. ನಾಟಕದ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ 'ಮಲಾ ಪುರುಷ ಹವಾಯ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೂ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಮೊದಲನೆಯ ಹೆಸರು

ನಾಟಕಕಾರ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೆ, ಎರಡನೆಯದು ಸಾವಿತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ವಿಜಯಾ ಕೂಡ 'ಸಾವಿತ್ರಿ'ಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರವಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವಂತಹ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದ ಪರಿಮಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ."[೧೯]

ಈ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಸತ್ಯದೇವ ದುಬೆ ಅವರದು. ಅವರ ಲೇಖನದ ಕೆಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. "ಒಂದು ಹಂತ ತಲುಪಿದ ನಂತರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಹೇಳಿದ್ದ ಹೇಳುತ್ತಾರೆನಿಸುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಆದ್ಯರ ವಿಷಯ ಹಾಗಲ್ಲ" ಎಂದು ಗಮನಿಸುತ್ತ, ದುಬೆ ಹೀಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ: "ಅವರ ಪ್ರಮುಖ ಆಸ್ಥೆಗಳು ಆಗಾಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇರುವುದಾದರೂ ಅವರು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ತಲುಪಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಗೆಯಿಲ್ಲದವರಿಗೆ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತೃಪ್ತಿಪಡುವವರಿಗೆ, NSD ಯ MGM ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೇ ಮೆಚ್ಚುವವರಿಗೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗಿರಬೇಕೆನ್ನುವುದನ್ನು ತಾವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವವರಿಗೆ ಇವು ಬೇಸರ ತರಬಹುದು. ಐದು ದಶಕಗಳ ನಂತರವೂ ಆದ್ಯರು ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಬದುಕಿ ಉಳಿದದ್ದು ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. (ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ) ಒಳಗಿನಿಂದಲೇ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಹೊಸತಾಗುವ ಅವರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗದ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವತಃ ಆದ್ಯರೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಣೆಗಾರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ನಾಟಕಕಾರ' ತನ್ನ ಸಮತೋಲವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಇಲ್ಲ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತನಂತೆ ಮಾತಾಡುವುದಕ್ಕೂ ತಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿನ ಯಾತನೆಯ ಸೂಚನೆಯೂ ಕೂಡ ಅವರ 'ನಾಟಕಕಾರ'ರಿಂದ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ನಾಟಕಕಾರ' 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ರೊಡನೆ ವರ್ತಿಸುವಲ್ಲಿ ತಾಳ್ಮೆಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ಯರು ತಮ್ಮ 'ನಾಟಕಕಾರ'ರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾನವೀಯವಾಗಿ ತೋರಿಸಬೇಕು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಭಾವನೆಗಳೊಡನೆ ಅವರು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ."[೨೦]

೬. ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತೀ ಮ್ಯಾಂ? (೧೯೭೫)

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಕಾಣಿಕೆಯೆಂದರೆ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟುದು. ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ನಂತರದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದು

ಬರಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ನಾವೀನ್ಯತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿರದೆ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿದೆ.

ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತೀ ಮ್ಯಾಂದ ವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಶಾಪವಾದ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರ. ವಸ್ತು ಹೊಸತೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ತಳೆಯುವ ಆಕಾರ ಮಾತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಸತು. ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಪದವೊಂದರ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸಾಲು. ಮಾನವನ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿದೆಯೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಈ ಪದದ ಮೂಲಕ ದಾಸರು ಕೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದುದು.

'ಸೂತ್ರಧಾರ' 'ಮಾರಿಷ'ರ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಪಾರಂಪರಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗಿಲ್ಲ. " 'ಆಧುನಿಕ' ಅಂತ ಯಾರು ಅಂದರು? ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದ ಹೊರಟೇನಿ ನಾನು. ಇದು ತೀರ ಭವಿಷ್ಯದ ನಾಟಕ ಆಗಬೇಕು" ಎಂದು ಸೂತ್ರಧಾರ ಮಾರಿಷನಿಗೆ ಆದೇಶ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸೂತ್ರಧಾರನಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. "ಅವರಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಇದೆ; ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲದವ್ರು ಇಂಥಾ ನಾಟಕಾ ನೋಡ್ಲಿಕ್ಕೇ ಬರ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವನು ಮಾರಿಷನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸೂತ್ರಧಾರ ತಾನು ತೋರಿಸಲಿರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಟಕವಲ್ಲ ಜೀವನ ನಾಟಕ" ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಇದು ಯಾರೂ ಬರೆದ ನಾಟಕವಲ್ಲ. ಇದನ್ನ ಆಡಿ ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಟರಿಲ್ಲ. ಭೀಮರಾಯ-ಭೀಮವ್ವರೆಂಬ ಶ್ರೀಮಂತ ದಂಪತಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ತಮ್ಮ ಜೀವನರಹಸ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೇ ಈ ಜೀವನ ನಾಟಕ." ಆದರೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕ ನಡೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅದಕ್ಕೆ ವಿರಾಮವಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ರೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ತಿರುಗಿ ಬರುವುದರೊಳಗೆ 'ನಾಟಕ' ಮುಗಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದೊಂದು nonevent. ಆದರೆ **ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತೀ**ಯ ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನೋಡುವ ನಾಟಕವೇ ಬೇರೆ. ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹಾರ ನಡೆಯುವುದು ಸೂತ್ರಧಾರ, ಮಾರಿಷ ಹಾಗೂ ಭೀಮರಾಯನ ಆಪ್ತಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ ಭೀಮಪ್ಪರ ನಡುವೆ. ಭೀಮರಾಯನ ಜೀವನದ ಗುಟ್ಟುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅರಿತ ಭೀಮಪ್ಪ (ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಅವನು ಭೀಮರಾಯನ ಡ್ರೈವರ್‌ನಿಂದ ದೊರಕಿಸಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಭೀಮರಾಯನ ಸಹಕಾರಿ ಭೀಮಯ್ಯನ ಮಗ ಭೀಮಣ್ಣನಿಂದ ಲಭಿಸಿರುತ್ತವೆ) ಭೀಮಪ್ಪನ ಕಥನ, ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸೂತ್ರಧಾರ-ಮಾರಿಷರು ತಟಸ್ಥರು.

ಭೀಮಪ್ಪನ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಭೀಮರಾಯನ ಭ್ರಷ್ಟ ಜೀವನ ನಮ್ಮೆದುರು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಭೀಮರಾಯ-ಭೀಮಪ್ಪರ ಜಗಳಗಳು (ಇವು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ನಾಯಿಗಳಂತೆ

ಬೊಗಳುವುದರಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.) ಭೀಮಯ್ಯ ತನ್ನ ತಂದೆ ಭೀಮರಾಯನಲ್ಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಹಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವನನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದು, ಭೀಮರಾಯ-ಭೀಮಕ್ಕರ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧ, ಭೀಮಕ್ಕನ ವಂಚನೆ ಇತ್ಯಾದಿ-ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದರಂತೆ ಬಂದು ಭೀಮರಾಯನ ಭ್ರಷ್ಟ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರುಗಳಿಗೂ 'ಭೀಮ' ಮೂಲವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದಲ್ಲಿಯೇ ಇವರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ನೆಲೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿರುವುದು. ಈ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರವಿದೆಯಾದರೂ ಯಾರೂ ನಿರಪರಾಧಿಯಲ್ಲ. ಉನ್ನತ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಭೀಮರಾಯ ಹಾಗೂ ಈಗಿಲ್ಲದ ಅವನ ಸಹಕಾರಿ ಭೀಮಯ್ಯ ವಂಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಪಾರ ಧನ ದೊರಕಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭೀಮಯ್ಯ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ ಅವನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸವೆಂದಿಟ್ಟಿದ್ದ ಧನವೆಲ್ಲ ಮರಳಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಭೀಮರಾಯ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಭೀಮಯ್ಯ ಸಾಯುವ ಮೊದಲು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಯಾದಿಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಅವನ ಮಗನಿಗೆ ನಿಜಸಂಗತಿ ಗೊತ್ತಾದಾಗ ಭೀಮರಾಯ ಕಷ್ಟಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಭೀಮಣ್ಣನನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ನೈತಿಕ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ಅವನು ಎಂದೊ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ನಂಬಿದ ಯುವತಿ ಭೀಮಕ್ಕ ಕೂಡ ಅವನ ಮೇಲೆ ತಿರುಗಿ ಬೀಳುತ್ತಾಳೆ.ಈ ಭ್ರಷ್ಟಾಚಾರದ ಕತೆಯ ಕೊನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯ 'ನಾಟಕ'ದ ಕಲ್ಪನೆ, ತಟಸ್ಥ ಪಾತ್ರಗಳು, ಕಥನತಂತ್ರ, ದೃಶ್ಯಗಳ ಜೋಡಣೆ, ಮೂಕಾಭಿನಯ-ಇಂಥ ಹಲವಾರು ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಕುಶಲತೆಯಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದವರು ಸಾಗರದ ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು. ನಿರ್ದೇಶನ ಎಸ್.ಆರ್. ಮಾಸೂರರದಾಗಿತ್ತು. ಸ್ಥಳ ಸಾಗರ, ದಿನಾಂಕ ೨೪ ನವೆಂಬರ್ ೧೯೭೪.

೪. ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ (೧೯೭೬)

೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಎರಡು ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳವರೆಗೆ ಕೀರ್ತನಕಲೆಯೇ ನಮ್ಮ ನಾಟ್ಯಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿತು ಎಂಬ ಹೊಸ ವಿಚಾರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ The Indian Theatre ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. **ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ** ಕೀರ್ತನಕಲೆಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕೃತಿ ಎಂದು ಈ ನಾಟಕದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೀರ್ತನದ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತ "ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕ ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲೂ ಕೀರ್ತನಕಾರನಿಗೆ ಪರಿಣತಿ ಅಗತ್ಯ" ಎಂಬ ಮಾತನ್ನೂ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕೀರ್ತನದ ಅನುಕೂಲತೆಯಿಂದ ತನ್ನ ಕಥೆಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಯಾವುದೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಂಶವನ್ನು, ಕಾವ್ಯವನ್ನು, ಪ್ರಚಲಿತ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಕೀರ್ತನಕಾರ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ. **ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ**ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಋಗ್ವೇದ ಸಂಹಿತೆ,

ಮಹಾಭಾರತ, ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ಕುಮಾರಸಂಭವ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಕಾವ್ಯ, ದಾಸರ ಪದಗಳು-ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರಲ್ಲದೆ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳ ನಾಟ್ಯೀಕರಣಕ್ಕೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಹುಷನ ಪತನ ಹಾಗೂ ಇಂದ್ರನ ಪುನಃಸ್ಥಾಪನದ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ದೇವತೆಗಳನ್ನೇ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಇಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸತಾಗಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದವರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ತಾಕಲಾಟ, ಜನತೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು, ಆದರ್ಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗದ ಮುಂದಾಳುಗಳ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಗೊಂದಲ, ವಿವಿಧ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳ ಘರ್ಷಣೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಧೋಗತಿ—ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುವಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ನಿರಾಸೆಯ, ನಿರಸನದ ದನಿ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ. ಕೀರ್ತನಕಾರ ಕುಮಾರಸಂಭವದ ಎರಡನೆಯ ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಪಠಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾರಕಾಸುರನ ಬಾಧೆಯಿಂದ ಇಂದ್ರಾದಿಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಈ ಶ್ಲೋಕಗಳ ವಿಷಯ. ನಂತರ ಕೀರ್ತನಕಾರ ನಹುಷನ ರಾಜ್ಯ, ಅವನನ್ನು ಸೋಲಿಸಲು ದೇವತೆಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ ಯುಕ್ತಿ, ಸ್ವರ್ಗದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಇವುಗಳನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಭಾರತ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದುದರ ಕತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ (ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ವಿಭಜನೆಯಿಲ್ಲ) ಪಿತಾಮಹ, ವಿಷ್ಣು, ಪಶುಪತಿ ಈ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಸಮಾಲೋಚನೆಗಾಗಿ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. "ನನ್ನ ಕೆಲಸ ಆ ಆಸನವನ್ನು ಖಾಲೀ ಮಾಡಿಸೋದಿತ್ತು, ಮಾಡಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಕೂಡೋದು ನನ್ನ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲ" ಎಂದು ಪಿತಾಮಹ (ರಾಷ್ಟ್ರಪಿತ?) ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೂ "ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷ ದಾಸ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ನಿನ್ನ ಜನರನ್ನೇ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟಿಯಲ್ಲ?" ಎಂದು ವಿಷ್ಣುವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೆಹರೂರ ಕೆಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವಿಷ್ಣು "ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ದಾಸ್ಯದಿಂದ ಸ್ವರ್ಗ ಕೊಳೆತು ಹೋಗೇದ... ನಾವೆಲ್ಲರೂ ದುಡಿಯಬೇಕು." "ನಹುಷ ರಾಜ್ಯದೊಳಗ ನಹುಷ ಹೇಳಿದ್ದೆ ಶಾಸನ ಆನ್ನಿಸಿತ್ತು. ಈಗ ಅದನ್ನು ಬದಲ್ಮಾಡೋಣ-ಸ್ವರ್ಗದ ಪ್ರಜೆಗಳು ಹೇಳಿದ್ದೇ ಶಾಸನ" ಎಂದು ತನ್ನ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾನೆ. ಮುಖ್ಯಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಇಂದ್ರನ ನಿಯುಕ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಷ್ಣು, ಪಶುಪತಿ-ಒಬ್ಬ ಬಲಕ್ಕೆ, ಒಬ್ಬ ಎಡಕ್ಕೆ- ಕೂಡಿಕೊಂಡು ನಡೆಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ (Planning) ವಿಶ್ವಾಸವಿದ್ದ ವಿಷ್ಣು 'ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ'ದ ಉಪಾಯ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ 'ಸಮಗ್ರಮಂಥನ'ದಿಂದ ಅಮೃತ ಹೊರಡುವುದರ ಬದಲು ಘರ್ಷಣೆ, ತಿಕ್ಕಾಟಗಳೇ ಉದ್ಭವಿಸುತ್ತವೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀ-ಸರಸ್ವತಿಯವರ ಕಲಹ ನಾಟಕದ ಅತ್ಯಂತ ರೋಚಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೊಂದು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಪಿತಾಮಹ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಹೊಸ ಕಾರ್ಯ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಡಬೇಕು, ವಿಷ್ಣು ಹೊಸ ಅವತಾರ ತಾಳಬೇಕು, ಹೊಸ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಗಳಿಗೆ ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಬೇಕು. ಪಶುಪತಿಗೆ ವಿಧಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಧ್ವಂಸದ್ದು: "ಸ್ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಈಗಿದ್ದ ಧರ್ಮ ನಾಶವಾಗಲಿ, ಈಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಥೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೆಲ್ಲ ನೆಲಸಮವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಲಿ... ನಾಶವಿಲ್ಲದೆ ನಿರ್ಮಾಣವಿಲ್ಲ, ಪೂರ್ತಿನಾಶವಿಲ್ಲದೆ ನವ್ಯನಿರ್ಮಾಣವಿಲ್ಲ." ಇದು ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೂಡಿಸಬಯಸುವ ರಾಜಕೀಯ ದರ್ಶನ. ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು ಅನವಶ್ಯ.

ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ರವರಿಂದ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ೧೯ ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೭೫ರಂದು ನಡೆಯಿತು. ವೆಂಕಟೇಶ ದೇಶಪಾಂಡೆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೭೬ರಲ್ಲಿ ರಂಗಸಂಪದದವರು ಎಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮರುಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿಕೊಟ್ಟರು. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಮೆಚ್ಚಿ ಬರೆದವು. ಆದರೆ ಉಳಿದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮಾಮೂಲಿಯದಾಗಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರೇ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಎಂದು ಹೇಳಿದ Deccan Herald ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ನಾಗೇಶ ಜೋಶಿಯವರು ಮರಾಠೀಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಅನುವಾದ India Culture League ದವರಿಂದ ಚಂದ್ರಕಾಂತ ಶೆಣೈ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂದಿತು. ಹಾಡು, ಕುಣಿತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರಯೋಗ ತುಂಬ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಅಲ್ಲಿಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ಬರೆದವು.

೫. ಇದು ಭಾಗ್ಯ ಇದು ಭಾಗ್ಯ ಇದು ಭಾಗ್ಯವಯ್ಯ (೧೯೭೭)

ಲೈಂಗಿಕತೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಶಾಲ ನಾಟ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾದವುಗಳು. ವಿವಾಹ ಹಾಗೂ ವಿವಾಹೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಲೈಂಗಿಕತೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಇದು ಭಾಗ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ದೃಷ್ಟಿ ವಾಸ್ತವಿಕವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಸಂಕುಚಿತ ನೈತಿಕ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮೀರುವಂಥದು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಭಾಗ್ಯ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿಯ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಗೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ತನ್ನ 'ಹೆಂಡತಿ'ಯೊಂದಿಗೆ ಸಫಲ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಯಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಶಕ್ಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಬ್ಯಾಂಕಿನಲ್ಲಿ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಯಾದ [illegible]

ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ ನಟಿಯೇ 'ಅನಿತಾ'ಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುವುದು ಸೂಚಕವಾಗಿದೆ. (ಸುಪ್ತಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' 'ಗಿಡ್ಡಿ'ಯನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲಿರಬಹುದು). ಅನಿತಾ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಆರಾಧಕಳು. ಅವನ ಸಂಗ ದೊರೆತುದುದು ಅವಳಿಗೆ ಒಂದು ಉತ್ಸವ. ಅವರೀರ್ವರ ನಡುವೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನಾವು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನಿತಾ *ಇದು ವಿಚಾರ ಅಲ್ಲ-ನನ್ನ ಭಾಗ್ಯ ಅಂತ ತಿಳೀತಿನಿ.*

ವ್ಯಕ್ತಿ *....ಅನಿತಾ, ಅನಿತಾ, ನಿನ್ನದಲ್ಲ ನನ್ನದೂ ಭಾಗ್ಯ... ಇದು ಭಾಗ್ಯ, ಇದು ಭಾಗ್ಯ.*

(ಪು. ೪೯)

ನಾಟಕವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗುವುದು 'ಭಾಗ್ಯ'ದ ಕಲ್ಪನೆ. ಗಂಡು, ಹೆಣ್ಣಿನ ಮಿಲನ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ತೃಪ್ತಿಕರವಾದಾಗ ಅದು 'ಭಾಗ್ಯ'ವೆಂದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಯಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತರಾಗುವ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'-'ಹೆಂಡತಿ' ಹಾಗೂ ಬಂಡ್ಯಾ-ಗಿಡ್ಡಿ ಈ ದಂಪತಿಗಳ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು 'ಭಾಗ್ಯ'ದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕು. 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಹಾಗೂ 'ಹೆಂಡತಿ' ಇವರ ವಿವಾಹ ಪ್ರೇಮವಿವಾಹ. ಎಮ್.ಎ. ಪದವೀಧರೆಯಾದ 'ಹೆಂಡತಿ' 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ದೈಹಿಕ ಶಕ್ತಿಗೆ ಮಾರುಹೋದವಳು. ಆದರೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಇವರ ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧ ಅತೃಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಅತೃಪ್ತಿಯ ಸೂಚನೆ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುವಂತೆ ಇಡಿಯ ನಾಟಕವೇ ಈ ಸೂಚನೆಯಿಂದ ಎದ್ದು ಬಂದಿದೆ:

ಹೆಂಡತಿ *"ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ, ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲ", ನನ್ನ ತಪ್ಪು ಇದ್ದಾಗೇ!*

ವ್ಯಕ್ತಿ : *ಅಂದ್ರೆ ನನ್ನ ತಪ್ಪು ಅಂತೀಯಾ!*

ಹೆಂಡತಿ : *ಯಾಕಿರಬಾರ್ದು?*

ಇವರೀರ್ವರ ಲೈಂಗಿಕ ನಿಷ್ಫಲತೆಯ ಒಂದು ಕಾರಣ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಬ್ರಹ್ಮಚರ್ಯದಲ್ಲಿಯ ನಂಬುಗೆ. ವೀರ್ಯನಾಶದ ಭೀತಿ ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಭೀತಿ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾದುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ಹೆಂಡತಿ'ಯಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತನಾಗಿ ಅವಳ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮನೆಯ ಕೆಲಸದಾಕೆ ('ಹೆಂಡತಿ' ಹಾಗೂ 'ಕೆಲಸದಾಕೆ' ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಟಿಯೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು)ಯೊಡನೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಸೋಲನ್ನನುಭವಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ (ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ

Superior)ಳಾದ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದ Complex. ಇದು ಅವನ ಗಂಡಸುತನಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಸೂಚನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿ : *ಏನ್ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು?*

ಹೆಂಡತಿ : *ನಾವು ಎಂಥಾ ಗಂಡ, ಹೆಂಡತಿ ಅನ್ನೋದು.*

ವ್ಯಕ್ತಿ : *ನನಗ್ಗೊತ್ತಿದೆ., ನನ್ನಕಿಂತಾ ಹೆಚ್ಚು ಕಲಿತಾಕೆ, ನಿನಗೂ ತಿಳಿದಿದೆ ಅಂತ ಭಾವಿಸಿದ್ದೆ.*

ಹೆಂಡತಿ : *ಅನುಭವದಿಂದ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳೋ ವಿಷಯ ಇದು : ಓದಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳೋದಲ್ಲ!*

ವ್ಯಕ್ತಿ *....ನಾನು ಗಂಡ, ನೀನು ಹೆಂಡತಿ....ಮನುಷ್ಯಗೂ ಹಾಯಿದಗೂ ಸಮ್ಮತವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಸಂಬಂಧ. ಮರೀಬ್ಯಾಡ ಅಂತೀನಿ.*

ಹೆಂಡತಿ : *ಅದರ ಕೂಡ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧ ಇರ್ತದ. ಮನುಷ್ಯಗೂ ಹಾಯಿದಗೂ ಮೀರಿದ್ದು.*

ವ್ಯಕ್ತಿ : *ಯಾವುದು?*

ಹೆಂಡತಿ : *ಗಂಡಾದು, ಹೆಂಗಾದು ಅಂಬೋದು.*

ತಮ್ಮ ಲೈಂಗಿಕ ವೈಫಲ್ಯಕ್ಕಾಗಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' 'ಹೆಂಡತಿ' ಪರಸ್ಪರರನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ದೂಷಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಗಿಡ್ಡಿ *ನಿನ್ನ ಯಜಮಾನರದು ಯಾವಾಗ್ಲೂ ಅವಸರದ ಸ್ವಭಾವ ಕಾಣ್ತದ.*

ಹೆಂಡತಿ : *ಇನ್ನೊಪ್ಪರು ತಯಾರಾಗೋದ್ರೊಳಗ ಅವರ್ದು ಮುಗಿದೇ ಹೋಗ್ತಿರದ.*

ಇಲ್ಲಿ 'ಹೆಂಡತಿ' 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಲೈಂಗಿಕ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದರೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಸ್ವಸಂರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ 'ಹೆಂಡತಿ'ಯ ಮೇಲೆ ದೋಷ ಹೊರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ತಪ್ಪು ಯಾರದು? ತಯಾರ ಆಗ್ದೇ ಇದ್ದವರದೋ, ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ತಯಾರ ಇದ್ದವರದೋ?"

ತನ್ನ ಗಂಡಸುತನವನ್ನು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ತೋರಿಸಲು 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಬೇರೆ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ದೇಹಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೆ All India Champion ಅನಿಸಿಕೊಂಡು ತಾನು ನೌಕರನಾಗಿದ್ದ ಬ್ಯಾಂಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಮುಂದಾಳಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಟ್ರೈಕ್ ನಡೆದಾಗ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡು ಗಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಬಲತೊಡೆಗೇ ಗುಂಡು ತಾಕುವುದರಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಟ್ಟನೆ ಗುರುತಿಸಬಲ್ಲರು.

ಬಂಡ್ಯಾ-ಗಿಡ್ಡಿಯವರ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಕಲಿಯುವುದು ಬೇಸರವಾಗಿ ಗಿಡ್ಡಿ ಬಂಡ್ಯಾನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅವರ ಮದುವೆ ಫಲ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಗಿಡ್ಡಿ ಗರ್ಭಿಣಿ, ಆದರೆ ಅವಳದೂ ಅತೃಪ್ತ ಜೀವನವೇ. ಅವರ ವಿವಾಹ ಸಮಾನರದಲ್ಲ. ಗಿಡ್ಡಿ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ 'ಅವರು (ಬಂಡ್ಯಾ) ಆಜೀವ ಗುರುಗಳು, ನಾನು ಆಜೀವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ'. ತನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅವಳು 'ಹೆಂಡತಿ'ಯೊಡನೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ: "ಥೂ! ಎನ್ ಸೃಷ್ಟಿಯೋ? ಎನ್ ಸಂಸಾರವೋ? ವಿಚಾರ ಮಾಡಿಯೇ ಕಟ್ಟೇವಿ ನೋಡು. ಸುಮ್ಮನೆ ಮುಂಚಿನ್ಹಾಗ ಇದ್ದರ ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ ಅಂತ ಇಷ್ಟು ಮಹತ್ವೇ ಬರ್‍ತಿದ್ದಿಲ್ಲ." ಗಿಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲಿ Self Consciousness ಸಹಜ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತದೆನ್ನುವ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಬಂಡ್ಯಾ ಯಾವಾಗಲೂ ತನ್ನ ಸಾಧನೆಗಳ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಮಗ್ನನಾದವ. ಹೆಂಡತಿ ಅವನಿಗೆ ಲೈಂಗಿಕ ತೃಪ್ತಿಯ ವಸ್ತು ಅಷ್ಟೇ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಗಿಡ್ಡಿ ಏಕಾಕಿತನಕ್ಕೆ, ಪರಕೀಯತೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. 'ಹೆಂಡತಿ' ಹಾಗೂ ಗಿಡ್ಡಿಯರ ಲೈಂಗಿಕ ಅತೃಪ್ತಿ ಅವರನ್ನು ಲೆಸ್ಬಿಯನ್ ಸಂಬಂಧದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿಯೇ ತಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಹೆಂಡತಿ : (ಒಮ್ಮೆಲೆ ಭಾವಪರವಶಳಾಗಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ ನಗುತ್ತ, ಆಕೆಯ ಕೈ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಎಳೆಯುತ್ತ) ಗಿಡ್ಡೀ, ಗಿಡ್ಡೀ-ಖರೇ ಅಂದ್ರ ನೀನು ಗಂಡು ಆಗ್ಬೇಕಾಗಿತ್ತು ನೋಡು (ಎಂದು ಅವಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಕೆನ್ನೆಗೆ ಮುತ್ತನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ)

ಗಿಡ್ಡಿ : (ಚಕಿತಳಾಗಿ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು, ತುಸು ದೂರ ಸರಿದು) ಅಯ್ಯ! ನನ್ನ ಹಣೆಬರಹ! ಅದೇನೋ ಹೇಳ್ತಾರಲ್ಲ, ಬಿಸಿಲು ಅಂತ ಗಿಡದ ಕೆಳಗ ಕೂತರ ಮ್ಯಾಲಿನಿಂದ ತೆಂಗು ಬಿದ್ದು ತಲೆ ಒಡೀತು ಅಂತ!

ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕ ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಇದು ಭಾಗ್ಯದ ರಂಗತಂತ್ರ ಕಥನದ ಎಲ್ಲ ಸೌಕರ್ಯಗಳನ್ನೂ ಎಂದರೆ ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು, flashback ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು, ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚಿನ (fluidity) ಪ್ರವಹಣ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ನಾಟಕ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೂ, ಸನ್ನಿವೇಶ-ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಚತುರ ಪುನರ್ಯೋಜನೆಯಿಂದಾಗಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬಳೇ ನಟಿ ಎರಡುಡೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಅವರು ಬದುಕಿರುವಾಗ ಅದು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಮುದ್ರಿತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ಸೂಚನೆಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ರಂಗನಿರಂತರ ೧೯೮೭ರಲ್ಲಿ ಎಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರ ನಿರ್ದೇಶಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಸತತ ಒಂಬತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ಬಹುಶಃ 'ನಿಷಿದ್ಧ' ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ, ಅದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿರೂಪಣೆ, ನೈತಿಕ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಉತ್ಸಾಹದಾಯಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾರ್ಷಿಕ (೧೯೭೭)ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ: "ಲೋಕಾಭಿರಾಮದ ಕೆಲವು ಸಂದೇಶ ಅಥವಾ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೂಲವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಭಾಗ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದರೂ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯ ಓದನ್ನು ಅದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

೬. ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು (೧೯೭೭)

"ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಯುವಕ-ಯುವತಿಯರು, ಹಳ್ಳಿಗ-ಪಟ್ಟಣಿಗರು, ಸುಶಿಕ್ಷಿತ-ಅಶಿಕ್ಷಿತರು, ಹಿರಿಯರು-ಹಂಗಸರು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಯಬಹುದು ಎಂಬುದರ ಅತಿರಂಜಿತ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು' ಎನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಜನತೆಯನ್ನು ಪೊಳ್ಳು ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳಿಂದ ವಂಚಿಸಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಒಂದು ಘೋಷಣೆಯಾಗಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಜೀವನವನ್ನು ಅವರ ಎಲ್ಲ ಕಷ್ಟಗಳೊಡನೆ ಎದುರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಮನೋಸ್ಥೈರ್ಯದ ಲಕ್ಷಣವಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿ ನಮಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ **ಈಸಬೇಕು ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು** ನಾಟಕದೊಡನೆ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ತಂತ್ರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಸಮಾಜ-ನಾಟಕ-ಪ್ರಯೋಗ ಈ ಕ್ರಮ ತಪ್ಪಿಹೋಗಿ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು. ಪ್ರಯೋಗದ ಜೀವಂತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧಸ್ತರಗಳಿಂದ 'ಎಳೆದು' ತರಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಜೀವನದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ನಾಟಕಕಾರನೇ ಒಂದು

ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ವೇಳೆ ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ. "ನಾಟಕಾ ಬರೆಯುವವ ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನಾಟಕಾ ಬರೆಯಲೇಬೇಕೆನ್ನುವ ನಾನು" ಎಂದು ಅವನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೆಯೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದೇ ಮೋಸ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. "ಇಂಥಾದ್ದು ಅಂತ ನಿಶ್ಚಿತ ಗೊತ್ತಿದ್ದರ ನಾನೇ ಬರೀಬಹುದಾಗಿತ್ತು... ಅದಕ್ಕೆ ನಾನು ಬರೆಯೋದೇ ಇಲ್ಲ... ನಿಮ್ಮ ನಿಮ್ಮದನ್ನ ನೀವೇ ಬರೆದುಕೋ ವೇ(ಡ)" ಎಂಬು ತಾನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆಯೆ ಅ(ವ)ನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಪೂರ್ವನಿರ್ಣಯಗಳೂ ನಿಲ್ಲಲಾರವಾದ್ದರಿಂದ ಜೀವಂತವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರುವಂತೆಯೆ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲೆತ್ನಿಸುವುದೊಂದೇ ಅವನಿಗೆ ವಂಚನೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಉಳಿದಿರುವ ಉಪಾಯ. ನಾಟಕಕಾರನಾದುದರಿಂದ ಅವನ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ ನಾಟಕವೇ ಆಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. **ಈಸಬೇಕು** ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಇಂಥ ಒಂದು ಸಂದಿಗ್ಧದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಕೃತಿ. ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭವಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' (ನಾಟಕಕಾರ) ಅಲ್ಲದೆ 'ಯುವಕ', 'ಯುವತಿ', 'ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ' ಹಾಗೂ 'ರೈತ'ರೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರ 'ಎಳೆದು' ತಂದುವಾದರೆ ರೈತನಂಥ ಪಾತ್ರಗಳು ತಾವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ತಾನು ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಬದಲು ಪಾತ್ರಗಳೇ ತನ್ನನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ತನ್ನ ಅಸಹಾಯತೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರ ತಾನಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ: "ಇನ್ನೂ ಹೆಸರು ಕೂಡಾ ಇಟ್ಟಿಲ್ಲ, ಇಷ್ಟರೊಳಗೇ ನನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಕೈಮೀರಿ ನಿಂತಿವೆ." ಕ್ರಾಂತಿಯ ಹರಿಕಾರನಾಗುವ ಆಸೆಯೇನೋ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲ ಈಗಾಗಲೇ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿವೆ: "ಹರೆಯದ ಹುಡುಗ-ಹುಡಿಗೆಯರು ತಂತಮ್ಮ ಮದುವೆ ತಾವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು" ಎನ್ನುವುದು ವಿವಾಹದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ಸೂಚಿಸುವ ಕ್ರಾಂತಿ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ 'ಮದುವೆ' ಎನ್ನುವ ಸಂಸ್ಥೆಯೇ ತನ್ನ ನಿಶ್ಚಿತ ಅರ್ಥ-ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು ಅವನಿಗೆ ಅರಿವಾದಾಗ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. "ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳೋದಾದ್ರೂ ಯಾವಾಗ?" ಎನ್ನುವ ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳು ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತವೆ:

ಯುವತಿ : ...ಗಂಡಸನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಕಡಿಮ ಆಗ್ತಾ ಇದೆ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸಿದಾಗ.

ಯುವಕ : ಹೆಂಗಸನ್ನ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳೋ ಕಲಾ ಕೈ ಬಿಡ್ತಾ ಇದೆ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸಿದಾಗ.

ರೈತ : ಮದುವೆ ಬೇಕು, ಹೊರಗಿನ ಚಾಳಿ ತಪ್ಪಿಸೋದಕೆ.

ಮ.ವಯಸ್ಕ : ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳನ್ನ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಯಾರು? ಮದುವೆ ಬೇಕೆ ಬೇಕು.

ಹೀಗೆ ಮದುವೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅಸಮರ್ಥನಾದ ನಾಟಕಕಾರ ಆ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ತನ್ನ 'ನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ನಾಯಕನನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತತ್ಪರನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ನಾಯಕನಿಲ್ಲದೇ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಗೋಂದಲದ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಲಾರದು ಎಂದು ಅವನು ನಂಬಿದ್ದಾನೆ. ಯುವಕ, ಯುವತಿ, ರೈತ-ಇವರಲ್ಲರೂ ನಾಯಕರಾಗುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರು. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕನನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಸಮಾನತೆಯ ಸೂತ್ರ, ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು ಎಂಬ ಅವನ ಘೋಷಣೆ ಅವನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತವೆ. ಅವನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿಗೆಯೆ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲವಾರು ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳು ಅವನಿಗಾಗಿ ಕಾಯ್ದಿರುತ್ತವೆ. ಯುವತಿಯ ಸ್ವೈರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಆತ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರ. ಹಾಗೆಯೆ ಅವಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನರಿತೂ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕೆನ್ನುವ ಯುವಕನ ಹಟವೂ ಅವನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ, ರೈತರ ಆಸಕ್ತಿಗಳೂ ಅವನಿಗೆ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿ ತೋರುತ್ತವೆ. ನಾಟಕವೇನೋ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆ ದೊರಕಿಸುವ ತಿಳಿವು ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ನಾಟಕದ ರೂಪ ಕೊಡಲು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಮುಖತೆಯ ಅಭಾವವನ್ನು ಆರೋಪಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಪ್ರಯತ್ನದತ್ತ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು.

ಈಸಬೇಕು ನಾಟಕವನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ನವರು ನವೆಂಬರ್ ೫, ೧೯೭೪ರಂದು ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಲ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದವರು ತಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಪಾತ್ರದ ಮಹತ್ವ ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೇ ಹೋಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಲವಾರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾರಾದರೂ ಅವುಗಳ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಬಂದರು. ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ

ವೆಂಕಟೇಶ ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರ ಕಾರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಮಾತುಗಳು ಕೇಳಿಬಂದವು. ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗರದ ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು ಸಾಗರದಲ್ಲಿ (೨೬.೧.೧೯೭೫, ಎನ್.ಆರ್. ಮಾಸೂರರ ನಿರ್ದೇಶನ) ಹಾಗೂ ಮೈಸೂರು ಅಮೇಚೂರ್ಸ್‌ದವರು ಸದಾಶಿವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಮೈಸೂರು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಿದ ವಿಮರ್ಶಕರೊಬ್ಬರು ನಾಟಕ 'ಅಸಂಬದ್ಧ ಬದುಕಿನ ಟೊಳ್ಳುತನ'ವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದೆ ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು.

೭. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ (೧೯೭೭)

೧೯೭೫ರ ಜುಲೈ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಈ ನಾಟಕ ಶ್ರೀರಂಗರ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿ. ಎಮರ್ಜನ್ಸಿಯ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇದರ ಸೂಚನೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ರಾಜಕಾರಣ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಉಗ್ರ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಂತೂ ತೀರ ವಿರಳ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಲೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ **ಜಗದಂಬೆಯ ಬೀದಿ ನಾಟಕ** (೧೯೭೪).

ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವವೊಂದನ್ನೇ ನೋಡಿದರೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಅನುಷ್ಠಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಭಾಸವಾಗಬಹುದು. ನಾಯಕನನ್ನು ಜೈಲಿಗೆಳೆದೊಯ್ಯುವ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಆಶಾವಾದ ಮಿಂಚಿದೆ. ಈ ಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣನಾಗುವ 'ಇನ್ನೊಬ್ಬ'ನಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರನ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳೂ ಇರುವುದು ಈ ಆಶಾವಾದವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಲಪಡಿಸುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕ ಎರಡು ನೋಟಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ನೋಟದಲ್ಲಿ 'ಹುರಿಯಾಳು' ತನ್ನ ಹಸ್ತಕ 'ಏಜಂಟ'ನ ಕುಯುಕ್ತಿಗಳ ಬಲದಿಂದ ಇಲೆಕ್ಷನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಜಯಗಳಿಸಿ 'ನಾಯಕ'ನಾಗುವುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ 'ಹುರಿಯಾಳು' 'ಒಬ್ಬ' ಹಾಗೂ 'ಇನ್ನೊಬ್ಬ'ರನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ. 'ಹುರಿಯಾಳು'ವಿನ ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇವರಿಗೆ ನಂಬಿಗೆಯಿಲ್ಲ. ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಏಜಂಟ'ನ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಖೊಟ್ಟೆಪ್ಪನ ಬ್ಲ್ಯಾಕ್‌ಮೇಲ್, 'ಒಬ್ಬ'ನ ಆತ್ಮವಂಚನೆ, ಸುಳ್ಳು ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳು-ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ 'ಏಜಂಟ' 'ಹುರಿಯಾಳು'ವಿಗಾಗಿ ಹಣ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಹುರಿಯಾಳು'ವಿನ ಹೆಂಡತಿ "ಹೋಗಲಿ ಇಷ್ಟು ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಅವರವರ ಕೆಲಸಾದ್ರೂ ಮಾಡಿಕೊಡ್ತೀರೇನು?" ಎಂದು ಕೇಳಿದಾಗ, "...ದಿನಕ್ಕೆ ನೂರರಂತೆ ಇವೇ ಕೆಲಸಾ ಮಾಡಿಸಿಕೊಟ್ರೂ ಐದು ವರ್ಷ ಸಾಲಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ" ಎಂದು

ಏಜಂಟ್‌ನ ಉತ್ತರ. 'ಹುರಿಯಾಳು'ವಿನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ ಎದುರಪ್ಪನ ಸಭೆಗಳು ನಡೆಯದಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಏಜಂಟನ ಹೊಣೆ. 'ಹುರಿಯಾಳು'ವಿನ ಪ್ರಚಂಡ ವಿಜಯದೊಂದಿಗೆ ಮೊದಲ 'ನೋಟ' ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ 'ನೋಟ'ದಲ್ಲಿ 'ಹುರಿಯಾಳು' ನಾಯಕ, 'ಏಜಂಟ' ಅವನ ಸೆಕ್ರೆಟರಿ. ಮೂರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಈ 'ನೋಟ' ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ದನಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ಘಾಟನೆ, ಕುತರ್ಕ ಪ್ರವೀಣನಾದ ನಾಯಕ ದನಗಳನ್ನು ತನ್ನ ದೇಶಬಾಂಧವರೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತ ಅವುಗಳಿಗಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟ 'ವರ್ಗ'ವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುವ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದು, 'ಸಮಸ್ತಧರ್ಮಸಮನ್ವಯ ಸಮ್ಮೇಳನ'. ತನ್ನದೇ ಆದ ಧರ್ಮದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಕೊಡುತ್ತ ನಾಯಕ 'ಪೂಜಾರಿ ಅಂದ್ರೆ ನಿಮ್ಮ 'ಸರಕಾರ' ಎಂದು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯದು ಜಾತಿ ನಿರ್ಮೂಲನ ಕೇಂದ್ರ. ಜಾತಿಗಳ ನಾಶವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತ ನಾಯಕ 'ಎಲ್ಲಾ ಹಕ್ಕು ಬಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸರಕಾರಕ್ಕೆ' ಎಂಬ ಆತಂಕಕಾರೀ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮೊಟ್ಟೆಪ್ಪ ನಾಯಕನ ಸಂದರ್ಶನ ಪಡೆಯಲು ತಾನು ಮಾಡಿದ ವಿಟಾಟೋಪವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಲು ಬೇಕಾಗುವ ಪರ್ಮಿಟ್ ಎಂದರೆ ಹತ್ತು ರೂಪಾಯಿಯ ಹತ್ತು ನೋಟುಗಳು. ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾವಿರದಿಂದ ಐದು ಸಾವಿರದವರೆಗೆ. ಮೊಟ್ಟೆಪ್ಪನ ಅನುಭವವೇ 'ಒಪ್ಪ'ನವೂ ಆಗಿದೆ. ಕುತರ್ಕದಲ್ಲಿ ಸೆಕ್ರೆಟರಿ ನಾಯಕನನ್ನು ಮೀರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸರಕಾರದ ಶಿಕ್ಷಣನೀತಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ವಿವರಣೆ ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ: "ನಂ ನಾಯಕರ ಹೊಸ policy ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲೇನು? ರ್‍ಯಾಂಕ್ ದೊರಕಿಸೋವವರಿಗೇ ಕಲಿಯೋ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ರು ನಂ ಸಮಾಜ ಹಿಂದೆ ಬಿದ್ದದ. ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡೋದು ಯಾರಿಗೆ? ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲದವರಿಗೆ ಹೌದಲ್ಲೊ? ಅದ್ದರಿಂದ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲವರಿಗೇ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡ್ಬೇಕು, ಹಾಂಗ ಮಾಡಿದ್ರೇನೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಆಗ್ತದ ಅಂತ ರಾಯರು ಹೇಳ್ಯಾರ" (ಪು. ೪೨). ನಾಯಕನ ದೇಶ, ಧರ್ಮ, ಜಾತಿಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಂತೆ ಶಿಕ್ಷಣದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಕೂಡ ಕುತರ್ಕದಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎನ್ನುವುದು ಹಗಲಿನಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಿರುವಾಗ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನಂಥ ಪ್ರಾಜ್ಞರು ಈ ಕುತರ್ಕದ ಬಗ್ಗೆಯೆ ಕುತರ್ಕ ಹೂಡಿರುವುದು ದುರ್ದೈವದ ಸಂಗತಿ. ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸುತ್ತ ಅವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕಕಾರರು ವ್ಯಂಗ್ಯ ತುಂಬಿದ ಆಕ್ರೋಶದಿಂದ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವಂಥ ಮಾತುಗಳು ಅವರು ಯಾರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆಂಬುವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತವೆ."[೨೧] ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಿಂದಲೂ ಜಾತೀಯತೆಯನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತ ತಮ್ಮ ಜಾತಿಯನ್ನೇ ಕಟು ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡುತ್ತ ಬಂದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಮಾತು ಅನುದಾರವಾದಷ್ಟೇ ಕುಹಕವೂ ಆಗಿದೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂಥ ಗಂಡಾಂತರಗಳಿಂದ

ದೂರವಿರುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದು. ಸಾಧು ಎನ್ನಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನೇ ವಿಪರ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸಿ ಜನರನ್ನು ಗೊಂದಲಕ್ಕೀಡುಮಾಡುವ ನಾಯಕನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ನಾಯಕ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳ ಅನಾವರಣ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಜ್ಯೋತಿಷಿಗಳು ನಾಯಕನಿಗೆ ಸಾವಿನ ಭಯವಿಲ್ಲೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಜನರ ಸಹಾನುಭೂತಿ ದೊರಕಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಎದುರಪ್ಪನಂಥ ಎದುರಾಳಿಗಳನ್ನು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯಗೊಳಿಸಲು ಸಾವಿನ ಬೆದರಿಕೆಯ ಭಯವನ್ನು ಅವನು ತಂತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದರ್ಪದ ಆಳಿಕೆಯಂತೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದೇ ಇದೆ. ನಾಯಕನನ್ನು ಮೊದಮೊದಲು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ 'ಒಬ್ಬ' ಈಗ ಅಂಬೆಗಾಲಿಟ್ಟು ಅವನೆದುರು ಸರಿಯುವುದು ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ ಸೆಕ್ರೆಟರಿಗೆ ತಿಳಿದುದು ತನಗೆ ಮಾರಕವಾಗಬಲ್ಲದೆಂಬ ಹೆದರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಕೊಲ್ಲಿಸುವುದಕ್ಕೂ ನಾಯಕ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಂತೆಯೇ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬೀಜಗಳು ಸಿಡಿದೇಳುತ್ತವೆ. "ನಾಯಿ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಧಿಕ್ಕಾರ" ಎನ್ನುವ 'ಇನ್ನೊಬ್ಬ'ನ ಭರ್ತ್ಸನೆಯಿಂದ ಖತಿಗೊಂಡ 'ಒಬ್ಬ'ನಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ನಾಯಕನ ಪತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ 'ಇನ್ನೊಬ್ಬ'ನ ಧೋರಣೆಗಳು ನಾಟಕಕಾರನ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದವುಗಳು.

ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ ಹಾಗೂ *ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ* ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಎರಡೂವರೆ ತಿಂಗಳುಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ವಸ್ತು ಸಾಹಚರ್ಯವಿದೆ. ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ನಾಟಕಕಾರರೇ "(ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ)ವನ್ನು ಮುಗಿಸಿದ ೧೫ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನ ವಿಷ್ಣುವಿನಂತೆ ಭಾರತದ ಪ್ರಧಾನಮಂತ್ರಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾದಳು. ಶ್ರೀಮತಿ ಗಾಂಧಿಯವರು ಕ್ರಮೇಣ ರಾಜ್ಯ ಘಟನೆಯನ್ನೇ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ ಲೇಖಕನಾದ ನಾನು ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದೆ" ಎಂದು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೨೨] ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಯಾರೂ ಸಿದ್ಧರಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. "ನಾನು ಸೆರೆಮನೆಗೆ ಹೋಗ್ತೀನಿ, ನಾಟ್ಕಾ ಆಡ್ರಿ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಧೈರ್ಯಕೊಟ್ಟರೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಥಮ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ನಾಟಕ ೧೯೭೭ರ ಡಿಸೆಂಬರ್‌ವರೆಗೆ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. ಸದಾಶಿವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಅಮೆಚೂರ್ಸ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಅದು ಎಲ್ಲರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಿತು. ನಂತರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ತಂಡಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆ.ಎಂ.ಎ. ಪುರವಣಿ ಸಂಘದ ೧೯೭೮ ಏಪ್ರಿಲ್ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಮೇಶ ಧಾನವಾಡಕರರು ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ

ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿದವು. ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ, ಸೈಕೋಡ್ರಾಮಾ, ನೆರಳಿನಾಟ, ಸಂಗೀತ ಯೋಜನೆ-ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಯಿತು. ೧೯೮೧ರಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಸಂಘದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಎಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "This play marks a subtle shift in the narrative technique of the writer. While his earlier plays are heavily burdened with the preoccupation of the writer himself as a moderator on stage, 'Lolatotte' is a welcome relief..."[೨೩] ಶ್ರೀರಂಗರೇ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಕಥಾ ನಾಟಕ'ವೆಂದು ಕರೆದು ಅದರ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರವಹಣ ಗುಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರು.

೮. ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ (೧೯೭೯)

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯೊಡನೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಂಬಂಧ ಸರಳವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರೇ ತಿಳಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮದ ಮೇಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಗೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬೈಲಾಟದ ಪ್ರಭಾವವಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅವರು ಪುರಾಣಕತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ-ರಾವಣರ ಸಂಘರ್ಷದ ಕತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವರು ಮೂಲದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹೊಸ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಅವರಿಗೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ಬದಲು ಹಾಸ್ಯ ತಲೆದೋರಿದೆ. ಈ ವಿಧಾನ ಅರಿಸ್ಟೊಫನೀಜನಷ್ಟು ಹಳೆಯದು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಗಣೇಶ ಮೊದಲಾದ ದೇವತೆಗಳ ಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸ್ಯದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾದ ವಿದೂಷಕ ತನ್ನ ಜೊತೆಯ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ "ಕತೆ ಪುರಾಣದ್ದು, ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸೋ ಕಲ್ಪನಾ ನನ್ನದು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಾರ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಂಗಡಿಗರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಅವನು ನಾಟಕಕಾರನೂ ಹೌದು, ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ಹೌದು, ಇದಲ್ಲದೆ ಅವನು ಕಾರ್ತವೀರ್ಯನ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ (ಮೂರ್ಖಮಂತ್ರಿ)ಯೂ ಆಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ ಜಲಕ್ರೀಡೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ರಾಜನ ಪಟ್ಟವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದ ಕೆಲವರಿಗೆ ವಿದೂಷಕ ನಾಟಕದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆಂದೆನಿಸಿದೆ. ಅವರ ಅರ್ಧ ಆಧುನಿಕ ಅರ್ಧ ಪೌರಾಣಿಕ ವೇಷ

ತೊಟ್ಟ ಅವನು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಾಲ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಗಳ ಬೆಸುಗೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಪಾತ್ರವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದಾನೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದು ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ ರಾವಣರನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗೌರವಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳವಾಗಿದೆ. ಹತ್ತು ತಲೆಯ ರಾವಣ ಬುದ್ಧಿಯ ಸಂಕೇತವಾದರೆ ಸಾವಿರ ಕೈಗಳ ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾರ್ತವೀರ್ಯನಿಂದ ರಾವಣನ ಸೋಲು ಕ್ರಿಯಾಶಕ್ತಿಯೆದುರು ಬುದ್ಧಿಯ ಸೋಲು. (ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥದೇ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.) ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವೇ ಇಲ್ಲ. "ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಗೇನೇ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲ" ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಿರ್ಣಯ.

ಹಾಡುಗಾರ : .... ಪುರಾಣದೊಳಗಿನ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಜನಕ್ಕೇ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲ ಅಂದೆಯಲ್ಲ?

ವಿದೂಷಕ : ಅದೇ ತೋರಸ್ತದ, ನಮಗ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲ ಅಂತ.

ಹಾಡುಗಾರ : ಏನು? ಏನಂತೀ? ಎರಡೂ ಕಡೆಯಿಂದ ಮಾತಾಡ್ತೀಯಲ್ಲ?

ವಿದೂಷಕ : ಇಷ್ಟ್ಯಾಕೆ? ಯಾರಿಗೂ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲ. ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಗೇನೇ ಬುದ್ಧಿ ಇಲ್ಲ. ರಾವಣನ ಹತ್ತು ತಲೇನ್ನೇ ಯಾಕೆ? ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಲೇನ್ನ ಕಡಿದರೂ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಹಾನಿ ಇಲ್ಲ.

ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ರಾವಣನೊಡನೆಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ತನ್ನ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪುನರುಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ:

ವಿದೂಷಕ : ನಾ ಹೇಳೋದು ನಿನಗಲ್ಲ, ನೋಡುವವರಿಗೆ- 'ಇಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ಆಟ ನಡೆಯೋದಿಲ್ಲ. ಎಷ್ಟು ತಲೆಯಿದ್ದರೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಾವಿರ ಕೈಗಳ ಜನಜಂಗುಳಿ ಅವನ್ನ ಹೊಡೆದು ನೆಲಕ್ಕುರುಳಿಸ್ತದ. ಈವೊತ್ತಿನ ಗುಮ್ಮ ಈ ಜನಜಂಗುಳಿ' ಅಂತ.

ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಾಗ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಗತಿ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ನಂಬಿಕೆ ಬುಡಮೇಲಾದಂತಿದೆ.

ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಪ್ರಜಾರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಹೊಕ್ಕು ನೋಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ವಿದೂಷಕನಾಗುವ ಅಥವಾ ವಿದೂಷಕನೇ ನಾಟಕಕಾರನಾಗುವ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದೆ.

ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮನರಂಜನೆಯನ್ನೊಂದನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವವರೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದಂತಿದೆ. ಅವರ 'ಪೂರ್ವರಂಗ' ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಈ ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕಕಾರ (ವಿದೂಷಕ) ಹಾಗೂ ನಟರ ನಡುವೆ ಘರ್ಷಣೆ ಇದೆ. ನಟರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಈರ್ಷೆ ಅಸೂಯೆಗಳೊಡನೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಆಯಾಮವೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ ನಟರಿಗೂ ಕೂಡ ನಾಟಕ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋಗುವುದು. ಮೂಕಾಭಿನಯದಂಥ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಅವರನ್ನು ಒಲಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕ ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ:

ನಟ ೨	:	*ನಿಂ ಆಟದೊಳಗ ಪಾರ್ಟು ಮಾಡೋದು ಬ್ಯಾಡ ಅಂದ.*
ವಿದೂಷಕ	:	*ಅಂದ್ರ ಎಲ್ಲರೂ ಇಲ್ಲಿಯೆ ನಿನ್ನ ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಅದನ್ನ ತಪ್ಪಿಸಿ ನೀನು ನಾಳೆ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರ ಮನೀಗೆ ಹೋಗಿ ಪಾರ್ಟು ಮಾಡುವವ ಅನ್ನು.*
ನಟ ೨		*ಪಾರ್ಟು ಬ್ಯಾಡ ಅಂತೀನಿ.*
ವಿದೂಷಕ	:	*ಬ್ಯಾಡ ಅಂದ್ರ ಬಿಟ್ಟೀತು ಹ್ಯಾಂಗ? ಮನುಷ್ಯ ಅಂದ ಮ್ಯಾಲ ಯಾವ್ದಾದರೊಂದು ಪಾರ್ಟು ಮಾಡಲೇ ಬೇಕಲ್ಲ?*

ಹಾಡುಗಾರ ವಿದೂಷಕ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ವಿರಸ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ವಿದೂಷಕನ ಕಲ್ಪನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ. ಕುಣಿತವನ್ನಂತೂ ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಾಡು ಕುಣಿತಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ನಾಟಕದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಂಗವಾಗಲಾರದು ಎಂದೇ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ.

ವಿದೂಷಕ		*ಹುಂ... ಇವಕ್ಕೇ ಹಿಂದಿನ ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರದೊಳಗ ಪೂರ್ವರಂಗ ಅಂತಿದ್ದರೇನೊ!*
ಹಾಡುಗಾರ	:	*ನಿನ್ಗೇನು ಗೊತ್ತು ಹಿಂದಿನ ಶಾಸ್ತ್ರ?...ಪೂರ್ವರಂಗ ಅಂದ್ರ ನಾಟಕದ ಮುಂಚೆ ಹೋರಾಗಿ ಹಾಡಿ, ಬಾರಿಸಿ, ಕುಣಿದು ದೇವರ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಮಾಡೋದಕ್ಕ.*
ವಿದೂಷಕ		*ದೇವರಿಗೆ ಯಾಕ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ?*
ಹಾಡುಗಾರ		[illegible]
ವಿದೂಷಕ		[illegible]

ಆ ತ್ರಾಸ ಇಲ್ಲ. ಜಾಹೀರಾತು ಕೊಟ್ರರ ಮಂದಿ ಬರ್ತಾರೆ.
ಆದ್ರೆ ವಿಘ್ನ ಪರಿಹಾರ ಮಾಡೋ ಕೆಲಸ ದೇವರದೋ?
ಪೋಲೀಸರದೊ?

ನಾಟಕದ 'ನಟ' 'ನಟಿ'ಯರು ಅವಕಾಶ ದೊರೆತಾಗಲೆಲ್ಲ ಕುಣಿಯತೊಡಗುವುದು ವಿದೂಷಕನನ್ನು ರೇಗಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗಳ ಸ್ಥಾನದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ವಿದೂಷಕನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹದಾಗಿತ್ತು. ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮದಲ್ಲಿ 'ಸಂಪ್ರದಾಯದ ತಳಹದಿ'ಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವರು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಿದೂಷಕ ಇವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಹನೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ರಂಗಸೂಚನೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ಇಬ್ಬರೂ ನಟರು ಹಾಡುಗಾರನ ಆವೇಶಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುವಾಗ ವಿದೂಷಕನು ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಬಂದು ತಡೆಯಲು ಎರಡೂ ಕೈಗಳನ್ನೆತ್ತಿ ನಿಂತಲ್ಲಿಯೆ ಸುತ್ತುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಕೈಯಿಂದ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರನ್ನು ಹಿಡಿದು ಬಲವಾಗಿ ಎಳೆದು ಗದರಿಸುವ ದನಿಯಲ್ಲಿ ('ತಡೀರಿ, ತಡೀರಿ, ತಡೀಈಈರಿ' ಎಂದು ಕೂಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.)

ತಮ್ಮ ವಿ.ಸೂ.ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಕೊಡುವ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೂ ಇದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿದೆ: "..... ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇಲ್ಲವೆ ಬಯಲಾಟದ ಕುಣಿತ ಖಂಡಿತ ಇರಕೂಡದು." ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನೋದಿದಾಗ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ **ಸತ್ತವರ** ನೆರಳು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಂಥ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಏನಾಗಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಕಠಿಣವಾಗಲಾರದು.

ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ೨೯ ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೭೯ರಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಸಂಪದಕ್ಕಾಗಿ ಉದಯಕಲಾವಿದರ ತಂಡದವರಿಂದ ನಡೆಯಿತು, ಮಾಸೂರ್ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು. Deccan Herald ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು 'loud and crude potrayal' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿತು. ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಅದು ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲ.

೯. ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೊ, ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೋ (೧೯೭೯)

ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊನೆಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ನಂಬುಗೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಠುರವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ವಭಾವತಃ

ಆಶಾವಾದಿಗಳು. ಆದರೆ, ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರಾಸೆಯ ದನಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ.

ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೊ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ, ಇವರಲ್ಲೊಬ್ಬ 'ನಾಟಕಕಾರ'. ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವನೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವನೆ. ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಂದ ಅವನನ್ನು 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಅಥವಾ 'ನಟ'ನೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ:

೨ನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ : ....ಅಂದ್ರ? ಈ ಜಾಗದೊಳಗ ಮಾಡ್ಬೇಕಂತೀ ಏನು ನಿನ್ನ ನಾಟಕಾನ್ನ?

೧ನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ : ಮತ್ತ ನೀನ ಅಂದಯಲ್ಲ-ಥೇಟರ್ ಸಿಕ್ಕದಿದ್ರ ಹಾಳಾಗ್ಲಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಜಾಗ ಹುಡುಕೋಣು, ಈ ನಾಟಕಾ ಮಾಡೇ ಬಿಡೋಣು ಅಂತ.

ಇಲ್ಲಿಯ ೧ನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿದ್ದ ತನ್ನ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ("ಎಷ್ಟು ಮೂರ್ಖ ಅಂತೀನಿ ಮನುಷ್ಯ") ("ಮನುಷ್ಯ ಅನ್ನುವವರ ಇಲ್ಲ.") ಸ್ಮಶಾನವನ್ನೇ ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಲವೆಂದು ಅವನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ("ಸತ್ತದ್ದನ್ನ ಜೀವಂತ ಮಾಡ್ಲಿಕ್ಕೆ ಇದರಂಥಾ ಯೋಗ್ಯ ಸ್ಥಳ ಇನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ.") ೨ನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸ್ಮಶಾನದ ಮಹಾತ್ಮೆ ವಿವರಿಸುತ್ತ, "ಸ್ಮಶಾನ ಅಂದ್ರ ಏನಂತ ತಿಳಿದೀದಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಧನೆಯ ಕೊನೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲು, ಕೊನೆಯ ಪರೀಕ್ಷೆ" ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. "ಜಗತ್ತಿನೊಳಗ ನಿಜ ಅಂದ್ರ ಸಾವು" ಎಂಬ ಅವನ ಮಾತು ಕಮ್ಯೂನ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಯಕನ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಈ ನಾಟಕ Absurd ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನೇ ಪುರಸ್ಕರಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

"ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ನೇಣು ಹಾಕ್ಕೊಳೋ ಹಂಗ ಮಾಡ್ತೀನಿ" ಎಂಬ ಸಂಕಲ್ಪದಿಂದಲೇ ೧ನೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಕೊನೆಯದೂ ಆಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಕೊನೆಯ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. "ಬದುಕೋದು, ಸಾಯೋದು ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ಆರಿಸಲಿ" (To be or not be?) ಎಂಬ ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುವವರು ಇದ್ದವರಲ್ಲ, ಸತ್ತವರು. ಅವನಿಂದಲೇ ಕೊಲೆಯಾದ 'ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ', 'ತರುಣ' ಹಾಗೂ 'ತರುಣಿ'. ಸತ್ತು ಸತ್ಯಜಗತ್ತನ್ನು ಸೇರಿದ 'ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ'ನ ಉತ್ತರ ಒಗಟಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ:

ನಾಯಕ ....ಎರಡರಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳೋ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇದ್ದಕ್ಕೆ ತಪ್ಪು-ಅಂದ. ಈಗ ನಾನು ಸಾವು-ಬದುಕು ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ

ಒಂದನ್ನ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಾಗ ಹಕ್ಕು ಇದೆ ಅಂದ್ಹಾಂಗೆ ಆಯ್ತು.

ಮ.ವಯಸ್ಕ : ... ಇಲ್ಲ, ಸಾವು ಅನಿವಾರ್ಯ, ಅನಿವಾರ್ಯ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಹಕ್ಕು ಇಲ್ಲ.

ನಾಯಕ : ಸಾಯೋದಕ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ? ಅಂದ್ರೆ ನಾನು ಬದುಕಲೇ ಬೇಕಾಯ್ತಲ್ಲ? ಬದುಕೋ ಹಕ್ಕು ಇದೆ ಅಂದ್ಹಾಂಗ ಆಯ್ತು.

ಮ.ವಯಸ್ಕ : ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನಿನಗಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಬದುಕೋ ಹಕ್ಕು ನಿನಗಿಲ್ಲ.

ನಾಯಕ : ಇದೇನು? ಹುಟ್ಟೋ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ! ಸಾಯೋ ಹಕ್ಕಿಲ್ಲ! ಅಂದ್ರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಯಾವುದಕ್ಕೆ ಹಕ್ಕು ಇದೆ!? ಯಾವುದಕ್ಕೆ?

ಈ ದೃಶ್ಯದ ನಂತರ ಇಬ್ಬರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮತ್ತೆ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ೧ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ೨ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಯಾರು ನಿನಗೆ 'ಇದ್ದವರು' ಅಂತ ಅನ್ನಿಸ್ತದೊ ಅವರೇ ಸತ್ತವರು. ಯಾರ್ನ 'ಸತ್ತವರು' ಅಂತ ತಿಳಿದೀದಿ ಅವರೇ ಇದ್ದವರು. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸೋದೇ ಇಂದಿನ ನನ್ನ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ." ಎಂದರೆ ಬದುಕು, ಸಾವುಗಳ ನಿಜಸ್ವರೂಪದ ಅನಾವರಣವೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ 'ನಾಯಕ' ನಾಟಕದ ನಾಯಕನೂ ಆಗುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ 'ಯಾಕೆ ಹುಟ್ಟಿದೆ, ಯಾಕೆ ಸಾಯ್ತೀನಿ' ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ದೊರಕದೆಯೆ ಸತ್ತು ಹೋಗುವುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವನು ಮಾನವನ ಅವಸ್ಥೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತಾನೆ. ೨ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮನುಷ್ಯನಲ್ಲಿ, ಅವನ ಸ್ಮೃತಿಶಕ್ತಿ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಆದರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೂ ಕ್ರಿಮಿಗೂ ಅಂತರವೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ೧ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಟ. (ಮನುಷ್ಯನ ಸಹವಾಸವೇ ಬ್ಯಾಡ ನನಗ.) 'ನಾಯಕ'ನಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಅವನ ಮಾನವದ್ವೇಷ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲಕಾರಣ ಅವನ ಹುಟ್ಟಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಕುಡುಕ ತಂದೆ, ಹಾದರದ ತಾಯಿ ಇದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಅವನಿಗೆ ತಾನು ಮನುಷ್ಯನೋ ಪಶುವೋ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗೆಗೆಯೆ ಸಂಶಯವಿದೆ (ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮೊದಲು ತಾವು ಮಹಿಷಾಸುರನ ಕತೆಯನ್ನು ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಿಳಿಸಿದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ನೆನೆಯಬಹುದು). ಅವನ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವ ಈ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಲಪಡಿಸಿದೆ. ತಂಡವೊಂದರ ನಾಯಕನಾಗಿ ಕೊಲೆ ಸುಲಿಗೆಗಳಿಂದ ಅವನು ಹಣ ಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಿಗೆ ಅವನ ನ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. ತನಗೆ ಪೊಲೀಸರಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಕೊಟ್ಟ ತರುಣಿಯೊಡನೆ ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅವಳ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

"ಅವಕಾಶ ಒದಗಿದಾಗ ತಪ್ಪು ಮಾಡದೇ ಇದ್ದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ! ಇಂಥಾ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಕೊಡೋ ದೇವರಿದ್ದಾನೆ ಅಂತ ಹೇಳುವವರು ಕೈಲಾಗದ ಷಂಡರು, ಬುದ್ಧಿಗೇಡಿಗಳು." ಈ ಕೊಲೆಯ ಪ್ರತೀಕಾರವೆಂಬಂತೆ ನಾಯಕ 'ತರುಣ'ನ ಕೊಲೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅಧಿಕಾರ ಶಕ್ತಿಯ ವೈಫಲ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಲು 'ವಿದೂಷಕ'ನ ಸಹಾಯದಿಂದ ತನ್ನನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸದ ಕೇರಿಯ ಜನರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಕುಡಿಯುವ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ವಿಷ ಸೇರಿಸಿ ಸಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ; "ಮಾಡಿದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಾಣೇಸ್ನೇ ಬದಲು ಮಾಡಬೇಕು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೈಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಸತ್ತು ಹೋಗಬೇಕು.... ಮನುಷ್ಯನಿಂದ ಏನೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇನ್ನ ಮಾಡೋದೇನು? ಈ ಪ್ರಶ್ನಕ್ಕ ಉತ್ತರ ಹುಡುಕಬೇಕಾಗೇದ ನನಗ."

'ನಾಯಕ'ನ ಶೋಧ ಸಾವೇ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಎಂಬ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನೇಣಿನ ಹಗ್ಗವನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದು ನಿಂತ ಸಾವಿನ ಅನುಭವವುಳ್ಳ 'ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ' "ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಾವೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಸಾರಿದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಈ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶ್ವಾಸ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. "ಬುದ್ಧಿ ಅನ್ನೋದ ಮನುಷ್ಯನ ಮಾಯೆ"—ಇದು 'ನಾಯಕ'ನ ಕೊನೆಯ ವಾಕ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯ, ಸಮಾಜ, ಬುದ್ಧಿ, ಸುಖ, ಪ್ರಗತಿ—ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಮಾಯೆ ಎನ್ನುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒದಗಿಸುವುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಾಗಲಾರದು. ೧ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲಿ, ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಎರಡು ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ, ೧ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಟಕಕಾರ—ಸೂತ್ರಧಾರನಾಗಿರುವುದು ಹಾಗೂ ಅವನ ಮಾತುಗಳ ಹಿಂದಿನ ತೀವ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಖರತೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಈ ಭಾವನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುವುದಂತೂ ನಿಜ. ಮೊಲೀಯರ್‌ನ The Misanthrope ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ನಾಯಕ ಮನುಷ್ಯ ದ್ವೇಷಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಅವನ ಮೇಲೆ ಗೆಲುವು ಸಾಧಿಸದೇ ಹೋದರೂ ಅವನನ್ನು ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ೧ನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುವವನಾದುದರಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮಾನವದ್ವೇಷಿಯಾಗಲಾರ.

ಓದುವಾಗ ನಾಟಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದ ರಚನೆ ಸಡಿಲವೆಂದು ಭಾಸವಾದರೂ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ಬಿಗಿಯಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಪಾತಳಿಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ abstract ಎನಿಸುವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. 'ನಾಯಕ'ನ ಪರಕೀಯತೆಯ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ

Existentialism. Absurd philosophy, Alienation ಇಂಥ ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು (ಅಥವಾ ಅವುಗಳ ಗಿಳೀಕರಣವನ್ನು) ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪರಕೀಯತೆಯೇ ವಸ್ತುವಾಗುಳ್ಳ ನಾಟಕವನ್ನು ರಚಿಸಿದುದೇ ಒಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಜನವರಿ ೧೯೮೨ರಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್‌ದವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿ.ಬಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆ/ಕೆ.ಎಮ್. ಮುತಾಲಿಕ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ೨೮ ಜನವರಿ ೧೯೮೨ರಂದು ಟೈಮ್ಸ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ ಪತ್ರಿಕೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ವಿಮರ್ಶಕ ನಾಟಕದ abstract ಗುಣವನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿದ. ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಮಾನವನ ಮೂಲಭೂತ ಭೀತಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಿಯಾಗಿ ತೋರಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ಈ ವಿಮರ್ಶಕ ಭಾವಿಸಿದ. ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ೧೯೮೮ರಲ್ಲಿಯೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಲೋದ್ಧಾರಕ ಸಂಘದ ರಜತೋತ್ಸವ ಸಮಾರಂಭದ ಅಂಗವಾಗಿ ನಡೆಸಲಾಯಿತು. ಆಗಲೂ ವಿ.ಬಿ. ದೇಶಪಾಂಡೆಯವರೇ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗ **ಸಮತೆಂತೂ** ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ರತ್ನ ಅದರ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದರು.

೧೦. ಭಾರತ-ಭಾಗ್ಯ-ವಿಘಾತಾ (೧೯೮೦)

ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವಾರು ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ **ಭಾರತ-ಭಾಗ್ಯ-ವಿಘಾತದ** ಗಣನೆಯೂ ಆಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವರ **ಶೋಕಚಕ್ರ ಅಥವಾ ಕೀಲು ಜನಮೇಜಯಗಳಲ್ಲಿ** ನಾವು ನೋಡುವ ದರ್ಶನದ ಆಳ, ವೈಶಾಲ್ಯಗಳು ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಸರಳ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರೇರಣೆಯಿತ್ತ ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ** ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. "ಆ ವರ್ಷದ (೧೯೭೯) ಜೂನ್-ಜುಲೈಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಹ್ಯ, ಅನೈತಿಕ ಪಕ್ಷಾಂತರಗಳಾಗಿ ಜನತಾಪಕ್ಷದ ಸರಕಾರವು ಬಿದ್ದು ಹೋಯಿತು. ಪಕ್ಷಾಂತರ ಮಾಡಿದವರೂ ಮುಂಚೆ ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕಾರಣರಾದವರೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಮಂತ್ರಿಮಂಡಲವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡರು.... ಅಂದಿನ (ಲೋಕಮಾನ್ಯರ ಕಾಲದ) ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಲ್ಲೂ ಇಂದಿನ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಲ್ಲೂ ಎಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಅವರು ಸಂನ್ಯಾಸಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಇವರು (ಸ್ವಭಾವದಿಂದ) ವೇಶ್ಯೆಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ."[೨೪]

ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮಂತ್ರಿಮಂಡಳದ ಕೋಣೆಯ ಫ್ಯಾನ್‌ನಿಗೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ತನ್ನನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗ ಎಂದೇ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿ : ನಾನು ಭೂತ.

ಫ್ಯಾನ್ ಭೂತ್-ಅಂದ್ರ-ದವ್-ಅಂದ್ರ-

ವ್ಯಕ್ತಿ : ದೆವ್ವ ಅಲ್ಲ ಸಾರ್! 'ಭೂತ' ಅಂದರ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದವ.
ಅಂದರ ಹೋದ ವರ್ಷದ ತನಕ ಇಲ್ಲಿಯೆ ಇದ್ದೆ.

ಫ್ರಾನ್ : ಹೋದ ವರ್ಷದ ತನಕ ಅಂದರ!

ವ್ಯಕ್ತಿ : ಹೋದ ವರ್ಷ ಸತ್ತೆ.

ಫ್ರಾನ್ : ಏನ್ ಮಾಡಿದೀ?

ವ್ಯಕ್ತಿ : ಸತ್ತೆ, ಆಗ ನನ್ನ ಹೆಸರು ಶ್ರೀರಂಗ ಅಂತ ಇತ್ತು.

"ಯಾವ್ದನ್ನ ನೋಡಬಾರ್ದು ಅಂತ ಸತ್ತೆ. ಅದನ್ನೀಗ ಸತ್ತು ಬಂದು ನೋಡ್ತಾ ಇದ್ದೀನಲ್ಲ?" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಪುನರಾವತಾರದ ದುರಂತವನ್ನು ವೇಧಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಅವತಾರಕ್ಕೂ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವಿದೆ. 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಯುವಕರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಹೇಳುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ: "ಮುದುಕನಾದ ನನಗ, ಅದನ್ನ ನೋಡಿ ನಿಮಗ ತಿಳಿಸೋದರ ಹೊರತು ಏನೂ ಮಾಡ್ಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಇಲ್ಲ."

ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕಾರಣದ ಅಲ್ಪ ಪರಿಚಯವಿದ್ದವರಿಗೂ ಕೂಡ 'ಶ್ರೀರಂಗ'ರ ರಾಜಕೀಯ ಅನಾವರಣ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. 'ವಿದೂಷಕ'ನಂಥ ಪಕ್ಷ ಮುಖಂಡರ ದರ್ಪ, ಭ್ರಷ್ಟತೆ, ರಾಜಕೀಯ ಸಂಚುಗಾರಿಕೆ, ಭಾಷಣದ ನಯವಂಚಕತನ ಪರಿಚಿತ ಅಂಶಗಳೇ. ಶಾಸನಸಭೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮತ ಗಳಿಸಲು ಶಾಸಕರನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಹಾರವಂತೂ ರಾಜಕೀಯ ದಿನಚರಿಯ ದಿನನಿತ್ಯ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವೀ ದೃಶ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಶಾಸಕ ಜಟ್ಟೆಪ್ಪ ತನ್ನನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿಯೇ ಹರಾಜಿಗೆ ಒಡ್ಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಯುಕ್ತಿಯನ್ನು 'ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ'ಯೆದುರು ಇಡುತ್ತಾನೆ:

> *ನನ್ನ ಲಿಲಾವಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಬಿಡು, Vote ಹರಾಜ್! ಹಾಯ್! ಹಾಯ್‌ಹಾಯ್!*
> *......ಮತ್ತ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು. ವ್ಯವಹಾರ ಮುಗೀತು ಅಂದ್ರ ನಿಂತ ಮಟ್ಟಿನ ಮ್ಯಾಗೇ... ಇದು ಪಕ್ಕಾ ಆಗಬೇಕು. ಎಲ್ಲಾ ಒಂದು ರೂಪಾಯಿ ನೋಟು, ದೊಡ್ಡ ನೋಟ ಆದ್ರ ಗೆದ್ದ ಮೊದ್ದೀಮಗ ಅದರ ಚಲಾವಣೆ ನಿಲ್ಲಿಸಬಹುದು, ಸೋತರೂ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಹಾಂಗ ಮಾಡ್ತಾನು.*

ಇದು ನಿಜವಾಗಿಯೇ ನಡೆದು 'ವಿದೂಷಕ' ಅವನನ್ನು ಆರು ಲಕ್ಷಕ್ಕೆ ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮಂತ್ರಿಮಂಡಲ ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸನ್ನದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೇಶದ ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ತರುಣರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಆಸೆಗಳಿಗೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡವರೇ ವಿನಾ ದೇಶದ ಒಟ್ಟು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುವವರಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳ ಅರಿವು ತಂದುಕೊಟ್ಟು ಅವರಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗಟ್ಟು ತರುವುದು 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಅವತಾರದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿ ಸಕ್ರಿಯ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ "ಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಕ್ತಿ", 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಈ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆಯೆ. 'ಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ 'ವಿದೂಷಕ'ನನ್ನು 'ಶಿಖಂಡಿಗಳ ರಾಜ'ನೆಂದು ಕರೆಯುವ ಧೈರ್ಯವಿದೆ. ಕ್ರಿಯೆಗಿಳಿಯುವ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯಿದೆ. 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ತನ್ನನ್ನು ನಿಜರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು "ಸ್ತ್ರೀ ವ್ಯಕ್ತಿ"ಯೊಬ್ಬಳಿಗೆಯೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಇದೆ:

> *ನಾನು ಈ ಲೋಕದವನಲ್ಲ, ಒಬ್ಬ ಯುಗಪುರುಷ ಮಹಾತ್ಮನ ಅವತಾರ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯೆ ಬೆಳೆದೆ. ಧನಿಕ-ಬಡವ ಎಂಬ ಭೇದ ಇಲ್ಲದ ಲೋಕ ಅದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಅಷ್ಟೆ ಸಂಪತ್ತು, ಅದೇ ಸಂಪತ್ತು. ಶುದ್ಧ ಚಾರಿತ್ರ್ಯ ಎಂಬ ಸಂಪತ್ತು, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಾಗರಿಕ ಪೌರುಷಶಾಲಿ ಅಲ್ಲಿ.... ತನ್ನ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಅನ್ಯರದನ್ನ ಆಹುತಿ ಮಾಡುವ ಸ್ವಾರ್ಥಿ ಹೇಡಿತನ ಅಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಗೌರವ, ಕುರ್ಚಿಗಲ್ಲ; ಮಾತಿಗೆ ಬೆಲೆ, ಮತಕ್ಕಲ್ಲ.*

"ಎದೆಯುರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕೃತಿಯಿದು" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಅವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವ ತುಂಬಿವೆ.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ೭೦-೮೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ ಹೇಳಿರುವ ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಶೋಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ "ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸರಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಬಿಳಿ-ಕಪ್ಪು ವಿಂಗಡಣೆ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳೆಲ್ಲ ಕಪಟಿಗಳಾಗಿ, ವಂಚಕರಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ."[೨೫] ಮೇಲೆ ನಾನು ನಾಟಕದಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿದ ಭಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೋರಿಸುವಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ರಾಜಕೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಗಾಂಧಿಯುಗದ ಮೌಲ್ಯಗಳೇ ಆಗಿದ್ದುವೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಭ್ರಷ್ಟತೆಯ ದೋಷಗಳನ್ನು ಅವರು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ದೊಡ್ಡ ಗುಣವೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಧೈರ್ಯ ಮತ್ತು ಸತ್ಯನಿಷ್ಠತೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ದಿಟ್ಟ ನಿಲುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ಬೇಕಾದರೆ ಅರಿಸ್ಟೊಫನೀಜನ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ತಿರುಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಸತ್ಯವಾದಿತ್ವ, ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ, ವಿಡಂಬನಾಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೂ ನೋಡಬಹುದು. ಕಪ್ಪು-ಬಿಳುಪುಗಳಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವಾದಾಗ ಕಪ್ಪು ಯಾವುದು, ಬಿಳುಪು ಯಾವುದು ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದೇ ಲೇಖಕನ ಕಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ರಾಜಕಾರಣಾದ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಸಹಿಸುವ ತಾಳ್ಮೆ' ಮೌಲ್ಯ

ನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೇ ಆಗುವ ಗಂಡಾಂತರವನ್ನು ಅಶೋಕರು ಯಾಕೆ ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲವೊ ತಿಳಿಯದು. ಮುಖ್ಯವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಲಾನಿಷ್ಠರಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವುದು. ಶೋಕಚಕ್ರದ ದರ್ಶನ ಸರಳವೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ಅದು ತನ್ನ ಕಲಾನಿಷ್ಠತೆಯಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಭಾರತ-ಭಾಗ್ಯ-ವಿಧಾತಾ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಚಿತವಾದ ನಾಟಕವಲ್ಲ. ೨೯ ಹಾಗೂ ೩೦ ಡಿಶೆಂಬರ್ ೧೯೭೯ರಂದು ಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಯಿತು. ಉದಯ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಎನ್.ಆರ್. ಮಾಸೂರರ ನಿರ್ದೇಶನ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ದೊರೆತವು.[೨೬] ಸುಮಾರು ಅದೇ ವೇಳೆಗೆ ಎಚ್. ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ಬೀದಿ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಎಂಟು ಸಲ ತುಮಕೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು.

೧೧. ಕಾಲಾಯ ತಸ್ಮೈ ನಮಃ (೧೯೮೨)

ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಒಂದು ವಿಧವಾದ ಸ್ವೀಕೃತಿಯ ದನಿ ಇದೆ. ಕಾಲದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬಂದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ಬೇರೆ ದಾರಿಯೆ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅರಿವು ಈ ನಾಟಕದ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. "ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಂಡುಬರುವ ದೃಶ್ಯ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು "ಕಳೆದ ೫೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ನೀತಿನಿಯಮ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ ಹಿರಿಯನಿಗೆ ದಾರಿ ಕಾಣದಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಇಂದು ಉದ್ಯೋಗ -ವಸತಿ-ಸಂಸಾರಗಳು ಅಶಕ್ಯವೆನಿಸಿ ತರುಣನು ದಾರಿ ಕಾಣದಂತಾಗಿವೆ" ಎಂದು ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲ ಎನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆ. ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಆಧಾರದಿಂದಲೇ ಜೀವನ ನಡೆಸುವ ಮನುಷ್ಯಪ್ರಾಣಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವಿಚಿತ್ರನಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಕಾಲಪುರುಷನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ('ನಾನು ಕೇವಲ ಮಾನವ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿ'). ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಸಾವು ಸಹಜವಾದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಿಂದಲೂ ಅವನ್ನು ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಿಂದಲೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವಿದೆ. 'ತರುಣ' ಹಾಗೂ 'ಹಿರಿಯ'ರಿಬ್ಬರೂ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಏಕಾಂತ ಸ್ಥಳವೊಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಉದ್ದೇಶದ ಕಾರಣಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿವೆ. "ಇದು ಬುದ್ಧಿಗೆಟ್ಟ ನನ್ನ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲ, ಬುದ್ಧಿಗೆಟ್ಟ ಸಮಾಜ ಮಾಡ್ತೋ ಕೊಲೆ" ಎಂದು 'ತರುಣ' ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಿತಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. 'ಹಿರಿಯ'ನಿಗೆ ಇಂಥ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಲ್ಲ. ಲಫಂಗ ಅಧಿಕಾರಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ ತನ್ನ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳ ಮುಖ ಅವನನ್ನು

ಈ ಕೃತಿಗೆ ದೂಡಿದೆ. ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂವಾದ ಬೆಳೆದು ಅವರು ಬದುಕುಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. "ನಿಂ ಮಗಳ ದುಃಖ ನಿವಾರಣೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ನನ್ನ ಮತ್ತು ನನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿಯ ಮಾನಭಂಗ ತಪ್ಪಬೇಕು" ಎಂಬ ತರುಣನ ನಿಶ್ಚಯ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಉಳಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ 'ಹಿರಿಯ'ನ ಅಳಿಯನ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿಯೇ 'ತರುಣ'ನ ಪ್ರೇಯಸಿ ನೌಕರಳಾಗಿರುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಆಫೀಸರನ ಹಿಡಿತದಿಂದ ಪ್ರೇಯಸಿಯನ್ನು ಪಾರುಮಾಡಿದರೆ ಹಿರಿಯನ ಮಗಳಿಗೂ ಸಹಾಯವಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಂದೆ ಬರುವ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ'ನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವನೊಬ್ಬ ಭ್ರಷ್ಟ ಅಧಿಕಾರಿ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಮೇಲೆಯೇ ಅತ್ಯಾಚಾರ ನಡೆಸಬಲ್ಲ ದುಷ್ಟ. ತನ್ನ ನೌಕರಳಾದ ತರುಣೆಯ ಮೇಲೆಯೂ ಅವನ ಕಾಮುಕ ದೃಷ್ಟಿ ಬಿದ್ದಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ನೌಕರನೊಬ್ಬನಿಂದ ಅವನ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕೂಡ ಅವನ ಲಂಪಟತೆಯೇ. ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ-'ಹಿರಿಯ', 'ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ', 'ತರುಣ' - ಕಲ್ಪನೆ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ.

ಲೈಂಗಿಕತೆ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಭಿನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಗಳೇ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಹಿರಿಯ, ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ, ತರುಣ, ತರುಣೆ, ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕನ ಹೆಂಡತಿ, ಆಫೀಸಿನ ನೌಕರರು ಹಾಗೂ ಸೂಳೆ-ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಲೈಂಗಿಕತೆಯತ್ತ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳೆಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತವೆ. ('ಕಾಲ ಬದಲಾಗಿಲ್ಲ ನಾವು ಬದಲಾಗೀವಿ' - ಹಿರಿಯ). ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳಿಗಿಂತ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳೂ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ಈ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೇ ತೋರಿಸುವ ತಂತ್ರದಂತಹ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. "ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಒಂದು ನಾಟಕ ತಂಡದವರು ಇದನ್ನು ಆಡಿದರು. ಏನೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲವಂತೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಹೇಳಿದವರೆ ನಾಟಕ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು "ಮುನ್ನುಡಿ"ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ತಂಡ ಯಾವುದು ಎನ್ನುವುದು ನನಗೆ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ.

೧೨. ನೀವೇ ಹೇಳಿರಿ (೧೯೮೨)

ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಬಂಧ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು. **ಅನಾದಿ-ಅನಂತ**ಗಳಂಥ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತುವೇ ಇದು. ಅವರ ಜೀವನದ ಕೊನೆಕೊನೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಈ ವಿಷಯ ಅವರನ್ನು ಎಷ್ಟೊಂದು ಆಕರ್ಷಿಸಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಜನರ

ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಹುಚ್ಚ'ನಾದ ರಾಮಣ್ಣ (ಈ ಹೆಸರನ್ನು ಕೂಡ ಅನಾದಿಯಿಂದಲೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ) ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕೊನೆಯದೆನ್ನಬಹುದಾದ ಒಂದು ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ: "ಹೆಂಗ್ಸು-ಗಂಡ್ಸು ಅನ್ನೋ ಭೇದ ಗುಣದ ಮ್ಯಾಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿರ್ತದ, ವೇಷದ ಮ್ಯಾಲಲ್ಲ. ಆಕೃತಿಯ ಮ್ಯಾಲೂ ಅಲ್ಲ, ಅವಯವದ ಭೇದದ ಮ್ಯಾಲಂತೂ ಎಂದಿಗೂ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ನೆಲ, ಒಂದು ಬೀಜ." ಅವನ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತನ್ನೂ (ಆಗ ಅವನು 'ಹುಚ್ಚ'ನಾಗಿರದಿದ್ದರೂ) ಗಮನಿಸಬೇಕು: "ಹಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸಬೀಜ ಕಾಣಬೇಕು-ಅನ್ನೋದು ಇಚ್ಛಾ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬೀಜಕ್ಕಿದ್ದ ಅನಿವಾರ್ಯ ನಿಸರ್ಗಶಕ್ತಿ". ಮನುಷ್ಯನ ಅಮರತ್ವದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ರಾಮಣ್ಣ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಸತ್ಯಗಳು ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಅಥವಾ ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಹೊಳೆದವುಗಳಲ್ಲ. ಅನುಭವದ ಮೂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಸಿ ಬಂದವುಗಳು. ಯೌವನದಲ್ಲಿ ರಾಮಣ್ಣ ಪ್ರೇಮದ ಆರಾಧಕ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲೆತ್ನಿಸಿದವ. ಭವಭೂತಿಯ (ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಪ್ರೇಮಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆಕರ ಕಾಲಿದಾಸನಾದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಭವಭೂತಿಯಾಗಿದ್ದ. ಈ ಅಂತರವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.) **ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತೆಯ** –

ಅದ್ವೈತಂ ಸುಖದುಃಖಯೋರನುಗತಂ ಸರ್ವಾಸ್ವವಸ್ಥಾಸು ಯತ್
ವಿಶ್ರಾಮೋ ಹೃದಯಸ್ಯ ಯತ್ರ, ಜರಸಾ ಯಸ್ಮಿನ್ನಹಾರ್ಯೋ ರಸಃ
ಕಾಲೇನಾವರಣಾತ್ಯಯಾತ್ಪರಿಣತೇ ಸ್ನೇಹಸಾರೇ ಸ್ಥಿತಂ
ಭದ್ರಂ ತಸ್ಯ ಸುಮಾನುಷಸ್ಯ ಕಥಮಪ್ಯೇಕಂ ಹಿ ತತ್ಪ್ರಾಪ್ಯತೇ

[I:೩೯]

ಸುಖವಿರಲಿ, ದುಃಖವಿರಲಿ, ಯಾವ ಅವಸ್ಥೆಯೇ ಇರಲಿ, ಎರಡು ಹೃದಯಗಳು ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಬೇರೆ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವಯಸ್ಸಾದಂತೆ ಬೆಳೆದು ಹೃದಯದ ಹಸಿವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದು; ಕಾಲ ಕಳೆದಂತೆ ತೊಗಟೆ ಕಳಚಿದ ಹಣ್ಣಿನಂತೆ ಶುದ್ಧ ರಸಗಟ್ಟಿಯು ಉಳಿಯುವುದು; ಇಂತಹ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಮನುಷ್ಯ.

(ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನುವಾದ: **ಭವಭೂತಿ**, ಪು. ೨೧)

ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದುಸಲ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುದೆಂದು ಹೇಳಲಾದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಲಲಿತೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ರಾಮಣ್ಣನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಭ್ರಮೆಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರಲು ಅವನು ಬಹಳ ಕಾಲ ಕಾಯಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಲಲಿತ ಬಯಸಿದ ಐಹಿಕ ಸುಖಗಳನ್ನು ಅವಳಿಗೆ ಒದಗಿಸಲು ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಗ್ಗದ

ನೌಕರಿಯ 'ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿ'ಯನ್ನು ಆತ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳು ಬೇಕೆನ್ನುವ ಅವನ ಸಹಜ ಬಯಕೆ ಕೂಡ ಫಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಲಲಿತೆಗೆ ತನ್ನ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಬಲದಿಂದ ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಸಕ್ತಿ. ರಾಮಣ್ಣನ ವೈಫಲ್ಯ ಅವನ ಲೈಂಗಿಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಹ್ರಾಸಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ತೋರಿಕೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಗೆಳತಿ ಎಂದು ಕಾಣುವ ಕಮಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರೇಮದ ಬದಲು ಅಧಿಕಾರದಾಹವನ್ನೇ ಕಂಡಾಗ ರಾಮಣ್ಣ ಉನ್ಮತ್ತಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷ ಕುಡಿದು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದಾಗ ಆ ವಿಷ ಆಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಲಲಿತೆಯ ದೇಹ ಸೇರುತ್ತದೆ. ರಾಮಣ್ಣನ ದುರ್ದೈವವೆಂದರೆ ಆಗ ಅವಳು ಬಸುರಿ. ಹೀಗಾಗಿ ರಾಮಣ್ಣನ ಅಮರತ್ವದ ಆಸೆಯೂ ಕಮರಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಕೀಲರ ಜಾಣ್ಮೆಯಿಂದ ಅವನು ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಪಾರಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ 'ಹುಚ್ಚು' ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ.

ರಾಮಣ್ಣ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸತ್ಯವೂ ನಮಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯರು ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಲಾರರು ಎನ್ನುವುದು. ಈ ಮಾತಿಗೆ ರಾಮಣ್ಣ ಗೀತೆಯನ್ನೇ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅಸಾಮಾನ್ಯನಾದ ಕೃಷ್ಣನ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಸಾಮಾನ್ಯನಾದ ಅರ್ಜುನ ನಾಶ ಹೊಂದಿದ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ರಾಮಣ್ಣ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಜುನನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ:

ರಾಮಣ್ಣ : *(ದನಿಯಲ್ಲಿ ಹಟ) ತಮಾಷೆ ಅಲ್ಲ. ಅಣ್ಣಾ, ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳೀನಿ. ಈಗ ನೋಡು; ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ, ಅರ್ಜುನ; ಇವರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಯಾರು? ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಯಾರು?*

ಸಾ.ಮ : *(ಸಂದರ್ಭ ತಿಳಿಯದೆ) ಇದೇನ್ ಕೇಳ್ತೀ, ರಾಮಣ್ಣಾ? ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಜುನ ಸಾಮಾನ್ಯ.*

ರಾಮಣ್ಣ : *(ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುವವನಂತೆ) ಹೌದಲ್ಲೋ? ಮುಂದೇನಾಯ್ತು? ಸಾಮಾನ್ಯ ಅರ್ಜುನ ಅಸಮಾನ್ಯ ಕೃಷ್ಣನಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ ಇಟ್ಟ. ಅವನ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾತನ್ನೆಲ್ಲ ನಂಬಿದ, ಕೊನೆಗೆ ಎಲ್ಲಾರ್ನೂ ಕೊಂದು, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನ ಕಳೆದು ಕುಸಿದು, ಸ್ಮಶಾನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚ ಅನ್ನಿಸಿ ಬೇಸರದಿಂದ ಹಾಳಾಗಿಹೋದ!*

ಸಾ.ಮ : *ಛೆಛೆ! ಏನಾದ್ರೂ ವಿಪರೀತ ಮಾತು ಆಡಬ್ಯಾಡ.*

ರಾಮಣ್ಣ *ಇದಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ Brain-washing ಅಂತಾರ; ಅಂದ್ರ ಅಸಾಮಾನ್ಯರು ನಿಮ್ಮ ಮಿದುಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹಸನಾಗಿ ತೊಳೆದು, ಅಲ್ಲಿ ತಮಗೇನ್ಬೇಕು ಅದನ್ನ ತುಂಬ್ತಾರ, (ಅವನು*

ತಲೆಯನ್ನಲ್ಲಾಡಿಸಿದವಾಗ) ಪೂರ್ತಿ ಕೇಳು. ಅರ್ಜುನ ಏನಂದ? ಇಷ್ಟು ಮಂದೀನ್ನ ಕೊಲ್ಲೊದ್ಕಿಂತ ನಾನೊಬ್ಬನೇ ಸಾಯ್ತೀನಿ ಅಂದ. ಅದಕ್ಕ ಕೃಷ್ಣ ಏನ್ ಹೇಳಿದ? ಇವರ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೊಲ್ಲೋದು ಆಗತ್ತ, ಕೊಲ್ಲು ಅಂದ. ಆದರೆ ಕೊನೆಗೆ? ತಾನು ಸತ್ತು ಹೋದ? ಕೃಷ್ಣನ ಮಾತು ಕೇಳದೆ ಅರ್ಜುನ ತಾನೊಬ್ಬನೆ ಸತ್ತಿದ್ದರ ಮಿಕ್ಕವರು ಉಳೀತಿದ್ದರೋ, ಇಲ್ಲೋ? ಅದ್ನೇ ಹೇಳ್ತೀನಿ, ಅಸಾಮಾನ್ಯರು ನಮ್ಮನ್ನ ಹ್ಯಾಂಗ ಮೋಸ ಮಾಡ್ತಾರ ಅಂತ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಗೀತಾ ಓದಬೇಕು.

ಭಗವದ್ಗೀತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿದ ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಮೂಲಕ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ಅವರ ಯಾವ ನಂಬುಗೆಗಳೂ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದರ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

ಕವಿಗಳು ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೇಮದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ನಿಜವೆಂದು ನಂಬಿ. ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವಂತದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳಿಸಲು ಹೊರಟು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡೆ ಎಂದು ರಾಮಣ್ಣಾ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ೧ನೆಯ ಗೆಳೆಯ ಉಳಿದರಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ದೇವರಲ್ಲಿಯೆ ಆಗಲಿ, ಹೆಣ್ಣಿನಲ್ಲಿಯೆ ಆಗಲಿ, ಯಾವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ-ತಲ್ಲೀನನಾದರೆ, ...ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ನಾಶ, ಬುದ್ಧಿಯ ನಾಶ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನಾಶ. ಒಂದರಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನನಾಗಿ ಸಫಲನಾಗದಿದ್ದರೆ ಮಿಕ್ಕ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ತಿ ಷಂಡನಾಗುತ್ತಾನೆ ಮನುಷ್ಯ." ಈ ಮಾತು ಕೂಡ ಪರಂಪರಾಗತವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ನಂಬುಗೆಯೊಂದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರೇಮದ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ನಾಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆ ಎಂದು ರಾಮಣ್ಣಾ ತಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಲಲಿತೆ ಕೂಡ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣಕ್ಕೆ ಎರವಾಗುತ್ತಾಳಲ್ಲ? ಇದರ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಏನು? ನಾಟಕ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೌನದಿಂದಿದೆ.

ತಮ್ಮ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು "ನಾಟಕದ ಆಧುನಿಕತೆ ನಾಟಕಕಾರನು ಆಧುನಿಕ, ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವ ಮತ್ತು ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಣ್ಣನ ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯರೂಪ ಕೊಡಲು ಅವರು ಸಮಕಾಲೀನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಬೆಳಕಿನ ಸಂಯೋಜನೆ ಹಾಗೂ ಮೂಕಾಭಿನಯಗಳಂಥ ವಿಧಾನಗಳು ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕ ಇದುವರೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಂಡಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಐದು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸ್ಪಂದನ,

ಕಲಾಗಂಗೋತ್ರಿ ಮತ್ತು ರಂಗಸಂಪದಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ದೆಹಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದವರು ಜುಲೈ ೧೯೮೫ರಲ್ಲಿ ಯೋಜಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರೇ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು.

೧೩. ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ (೧೯೮೫)

ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ, ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಸಮಾಜದ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ವಿವಾಹವನ್ನು ಕುರಿತ ನಾಟಕ, ಸಮಾನಾಂತರ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ, ಒಸ್ನೋಟ, ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಆಸ್ಥೆಗಳು ಇಂಥ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದರೂ ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನೇ ಧ್ಯೇಯವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಂಕ, ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಮರಳಿದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ನೇರವಾಗಿಯೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ವರದಕ್ಷಿಣೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನ್ಯಾಯದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಕಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು "ಮಹಿಳಾ (ರಕ್ಷಕ) ಸಂಘಗಳ ಮತ್ತು ಕಾಯಿದೆ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಸರ್ಕಾರದ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತರುವುದೇ ನನ್ನ ಒಳಮನಸ್ಸಿನ ವಿಚಾರವಾಗಿರಬಹುದೇನೋ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರೇ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ ಶ್ಲೇಷೆಯ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು (**ಹರಿಜನ್ವಾರ** ಇತ್ಯಾದಿ) ಇಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. **ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ**ಗೂ **ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ**ಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವೂ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದದ್ದು. **ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ**ದ ಸುಂದರಮ್ಮನೇ (ಅವಳೂ ತಂಗಿ, ವಿಧವೆ) ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ತಂಗಿ'ಯಾಗಿ ಅವತರಿಸಿದಂತಿದೆ. ಸುಂದರಮ್ಮನ ಕ್ರೌರ್ಯ ಮಾತಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದರೆ 'ತಂಗಿ' ಕೃತಿಗಿಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ **ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ**ಯೊಡನೆ The wheel has come full circle ಎಂದು ಹೇಳಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳಿವೆ. ಪಿಹೆಚ್.ಡಿ. ಪದವಿ ದೊರೆಕಿಸಿದರೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾದ ಶ್ರೀಪತಿ (**ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತಿ**ನಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಪತಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಇರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.) ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಮಂತ ತಾಯಿಯ ಒಬ್ಬಳೇ ಮಗಳಾದ ಸರಸೂ ಎರಡನೆಯ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದವರಾದರೆ, ಶ್ರೀಪತಿಯ ತಂದೆ ಪೆನ್ಶನರ್ ರಂಗಣ್ಣ, ಅವನ ವಿಧವೆ-ತಂಗಿ, ಸರಸೂಳ ತಾಯಿ ಹಾಗೂ ಸೋದರಮಾವ ಹಿರಿಯ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ರಂಗಣ್ಣ ಕೆಳ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಗೃಹಸ್ಥ. ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಬೇಗನೆ ತೀರಿಹೋದುದರಿಂದ ಅವನ ವಿಧವೆ-ತಂಗಿ ಶ್ರೀಪತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾಳೆ. ಸರಸೂ ತಂದೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತಾಯಿಯ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವಳು. ಅವಳು ಉಚ್ಚ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಕ್ಕೆ

ಸೇರಿದವಳು. ವರ್ಗಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಿದೆ. ಶ್ರೀಪತಿ ಆದರ್ಶವಾದಿ, ವರದಕ್ಷಿಣಾವಿರೋಧಿ ಸಂಘಗಳಂಥ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾದವ. ಈತ ಸರಸೂಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿ ಮದುವೆಯಾಗುವಾಗ ವರದಕ್ಷಿಣೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗಂಡ-ಹೆಂಡಿರಲ್ಲಿ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆಯಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀಪತಿಯ ಆರ್ಥಿಕ ಪರಾವಲಂಬನ, ರಂಗಣ್ಣನ ಬಡತನ ಹಾಗೂ 'ತಂಗಿ'ಯ ಅಧಿಕಾರದಾಹಗಳಿಂದಾಗಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಶ್ರೀಪತಿಯ ಇಚ್ಛೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ 'ತಂಗಿ' ಸರಸೂಳ ಮನೆಯಿಂದ ಪೀಠೋಪಕರಣಗಳನ್ನು ದೊರಕಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀಪತಿಗೆ ಉದ್ಯೋಗ ದೊರಕಿಸಲು ಅವಶ್ಯವಿದ್ದ ಲಂಚದ ಹಣವನ್ನು ತವರಿನಿಂದ ತರಲು ಸರಸೂಳ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಾಯ ತರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಒಪ್ಪದಾದಾಗ ಲೈಂಗಿಕ ಆಕ್ರಮಣದ ಬೆದರಿಕೆಯನ್ನು ಒಡ್ಡಿ ಅವಳನ್ನು ಮಣಿಸಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಯಾವ ತಂತ್ರವೂ ಫಲಿಸದಾದಾಗ ಸರಸೂ ಮೇಲೆ ಕೆರೋಸೀನ್ ಸುರುವಿ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚುತ್ತಾಳೆ. ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀಪತಿಯನ್ನು ವಿವಾಹವಾದ ಸರಸೂ ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿಯೇ ಸಾವನ್ನಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ.

ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು 'ತಂಗಿ'ಯ ಪಾತ್ರ. ಮಕ್ಕಳಿಲ್ಲದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಗಂಡನಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತಳಾಗಿ ತಾರುಣ್ಯವನ್ನು ವೈಧವ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆದ ಅವಳ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಿ ಅದಮ್ಯವಾದ ಕ್ರೌರ್ಯ ಸೇರಿದೆ. ಈ ಕ್ರೌರ್ಯವೇ ಕೊನೆಗೆ ಸರಸೂಳ ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸರಸೂಳ ದಾಂಪತ್ಯ ಸುಖ ಅವಳಿಗೆ ಅಸಹ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ಇಬ್ಬರೂ ಪಿಸಿಪಿಸಿ ಮಾತಾಡ್ತಾ ನಗೋದು ನನ್ನಂತೂ ಕಣ್ಣಿಂದ ನೋಡೋದಾಗೋದಿಲ್ಲ." ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲದ ದೃಶ್ಯವಾದ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಒಳಕುದಿತಗಳೆಲ್ಲ ಹೊರಬರುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಉದ್ದೇಶವಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಳೇ ಸರಸೂಳಿಗೆ ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ: "…..ನನಗ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲಾ ಅಂತ ತಿಳಿದೀಯೇನು ನಿನ್ನ ಸ್ವಭಾವ? ದಿನಾಲು ಮುಂಜಾನೆ ನೀನು ಈ ಕೋಣೆಯಿಂದ ಹೊರಬೀಳುವಾಗ ನಿನ್ನ ಮೋತಿಯ ಮ್ಯಾಲಿನ ಖುಶಿ ಖುಶಿ ಕಳೆ ನೋಡಿ ನನ್ನ ಮೈ ಉರಿತಿತ್ತು. ಶ್ರೀಮಂತರ ಮನೀ ಒಳಗ ಕೊಬ್ಬಿ ಬೆಳೆದೀದಿ. ಗಂಡನ ಸುಖ ಒಂದಿದ್ದರ ಸಾಕು, ಅಲ್ಲ! ಅತ್ತಿಗೆ ಎಷ್ಟು ತ್ರಾಸು ಕೊಟ್ಟರೂ ನಿನಗ ಅದೊಂದು ಸುಖ ದೊರತರ ಸಾಕು ಅಲ್ಲ? ಬೊಗಳು." ಸರಸೂಳ ಮೇಲಿನ ಅವಳ ಲೈಂಗಿಕ ಆಕ್ರಮಣ ಅವಳ ಅತೃಪ್ತ ಕಾಮಜೀವನದ ವಿಕೃತಿಯಾಗಿರಬಹುದು, ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅದು ಸರಸೂಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಅವಳ ರಾಕ್ಷಸತನವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವವಳು ಸರಸೂ ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವವಳು ಸರಸೂಳ ತಾಯಿ: "ಆಕೆಗೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ದುಡ್ಡು ಅಲ್ಲ. ಸುಖಾನೂ ಅಲ್ಲ. ಅತ್ತೇ ಮನಿವಳಗ ಗಂಡನ ಕೂಡ ತನಗ ಸುಖ ಇದ್ದಿಲ್ಲ ಅನ್ನೋದಕ ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಸಂಸಾರಕ್ಕ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚೋ ರಾಕ್ಷಸಿ." ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗುವುದು ಕ್ರೌರ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ

ಮೂಲಕ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಒಂದು ಆವೃತ್ತಿ ಸರಸೂಳ ಶವಯಾತ್ರೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದೃಶ್ಯವಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಶೀಪತಿಯ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಕ್ತಾಯದ ಎರಡು ಆವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ **ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ**. ಈ ಅಂಶವೂ ಇವೆರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಹಲವಾರು ಸಲ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು **ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ**ಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದವರು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕಲಾವಿದರು.ಈ ಪ್ರಯೋಗ ೯-೮-೧೯೮೨ರಂದು ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಎಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಿರ್ದೇಶನ ಒದಗಿಸಿದರು. ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು **Hindu** ಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದವರು ನಾಟಕದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನವನ್ನು ಹೊಗಳಿದರು. ಮಾತು ಹೆಚ್ಚೆನಿಸಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ positive ಹಾಗೂ negative ಎರಡೂ ಮುಖಗಳಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಸಮಾನಾಂತರ ದೃಶ್ಯಗಳ ಉಪಯೋಗ ಅವರಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅತಿ ಎನಿಸಿತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗತಜ್ಞರಾದ ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ ಇಂಚರಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ನಾಟಕದ ಲೆಸ್ಬಿಯನ್ ಅಂಶ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, 'ತಂಗಿ'ಯ ಲೈಂಗಿಕ ಆಕ್ರಮಣ ಸಂಕೇತಿಸುವ 'ಅಮಾನುಷ ಕ್ರೌರ್ಯ' ಮುಖ್ಯ ಎಂದು ರಾಜಗೋಪಾಲ ಅವರು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ವಾದಿಸಿದರು. ಎಚ್.ವಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯ ತಮ್ಮ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ರಾಜಗೋಪಾಲ ಮಂತ್ರಪಠನದ ಉಪಯೋಗ ಹಾಗೂ ಯುವಕರ ಸಭೆಯನ್ನು (ಅಂಕ ೨, ದೃಶ್ಯ ೧) ಸಾಧಿಸಿದ ರೀತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೊಗಳಿದರು.[೨೭]

ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಂಗಳ ಹಾಡುವ ಮುನ್ನ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ರಾಜಗೋಪಾಲರ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯಿಂದ: "ನಾಟಕ ಯಾವುದೇ 'ಉಪಸಂಹಾರ'ವಿಲ್ಲದಂತೆ, ಮುಗಿಯದಂತೆ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಚಿತ್ರಣವೇ ಸಮಕಾಲೀನ." ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ reconciliation, renunciation, salvation ಪ್ರಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಯಾದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡ **ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ**ದಂಥ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕ ನಾಟಕಗಳ ನೆನಪು ತಂದುಕೊಡುವುದು ಆಧುನಿಕತೆಯ ದುರಂತವೋ ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಫಲ್ಯವೋ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬರುವಂತಿಲ್ಲ.

೮. ಏಕಾಂಕಗಳು

ನೆಲ್ವತ್ತೇಳು ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಕ್ರಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತರಷ್ಟು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. "....ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಮೊದಲಾದವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಷ್ಟೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯದ ಏಕಾಂಕಸೃಷ್ಟಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರಲಿ, ದೇಶದ ಮಿಕ್ಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಇರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ[೧] ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. ಅವರ ಮೊದಲ ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ ಶ್ರೀ-ರಂಗ-ಭೂಮಿ: ಪೂರ್ವರಂಗ ೧೯೩೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. (ಈ ಮೊದಲೇ 'ಯಮನ ಸೋಲು' ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪುಸ್ತಿಕೆಯಾಗಿ ಹೊರಬಂದಿದ್ದಿತು.) ನಂತರ ೧೯೪೪ರಲ್ಲಿ ಜೀವನರಂಗ ಹಾಗೂ ನಿರಾಕಾರ ಮತ್ತು ೧೯೫೭ರಲ್ಲಿ ಅಶ್ವಮೇಧ ಸಂಗ್ರಹಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ನಲ್ವತ್ತೇಳು ಏಕಾಂಕಗಳ ಸಂಗ್ರಹ ಶ್ರೀರಂಗ-ನಾಟ್ಯತರಂಗ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ೧೯೬೫ ಹಾಗೂ ೧೯೬೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದವು. ಇವು ಎಂಟು ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಗ್ರಹಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಲಭ್ಯವಿವೆ. ಅವರ ಮರಣಾನಂತರ ಮತ್ತೆ ಎರಡು ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಅಶ್ವಮೇಧ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳು, ಎರಡನೆಯದು ಒಂಭತ್ತು ಏಕಾಂಕಗಳು. ಇನ್ನೂ ಏಳೆಂಟು ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಾಶನದ ವಿವರಗಳು ತಿಳಿಯದ ಕಾರಣ ಹಾಗೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ಕಳೆದುಹೋದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಯಾವ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಏಕಾಂಕ ರಚನೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿದರಾದರೂ ಶಾಲೆ-ಕಾಲೇಜುಗಳ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವ ಹಾಗೂ ನಾಡಹಬ್ಬದ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗತೊಡಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿದಂತೆ ನಿಯತಕಾಲಿಕಗಳಿಂದ ಹೊಸ ರಚನೆಗಳಿಗಾಗಿ ಬೇಡಿಕೆ ಬರತೊಡಗಿತು. "ನನ್ನ ಅನೇಕ ಏಕಾಂಕಗಳ ಜನ್ಮದಿನ ದೀಪಾವಳಿ, ಜನ್ಮಸ್ಥಳ ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆ... ಏಕಾಂಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಾನೊಂದು ಸ್ವಯಂಚಾಲಿತ ಯಂತ್ರ ಎಂದು ಸಂಪಾದಕರು ತಿಳಿದಂತಿತ್ತು" ಎಂದು ತಮ್ಮ ಎಂದಿನ ವಿನೋದದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅವರೇ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೨] ಆದರೆ "ಬರೆದ ವಿಷಯ ಇಲ್ಲವೆ ವಸ್[illegible]ಗೆ ಒಂದು [illegible] ಒಂದೂ ನಾಟಕವಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವರು [illegible] ಕೆಲವೊಂದು

ಘಟನೆಗಳು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಲ ಇವು ಸಮಾಜವನ್ನು ಕುರಿತ ಅವರ ನಿರಂತರ ಚಿಂತನೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು.

ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಮೂರು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ನೋಡಬಹುದೆಂದು ಅವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೩೦ ರಿಂದ ೧೯೪೯ರವರೆಗೆ ಬರೆದುವು ಮೊದಲ ಗುಂಪು; ೧೯೪೯ ರಿಂದ ೧೯೫೪ರವರೆಗೆ ಬರೆದ ನಾಲ್ಕು ಏಕಾಂಕಗಳು; ತರುವಾಯ ೧೯೫೯ ರಿಂದ ೧೯೬೬ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಹನ್ನೊಂದು ನಾಟಕಗಳು.[೪] ಆದರೆ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ನಂತರವೂ ಅವರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ೧೯೮೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಅರ್ಧನಾರೀ ನಟೇಶ್ವರ' ಪುರಾವೆಯಾಗಿದೆ. ಈಗ ನಾವು ಈ ಎಲ್ಲ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ವಿಭಜಿಸಬಹುದಾಗಿ ತೋರುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಂದು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಮಗೆ ಈ ಏಕಾಂಕಗಳ ರಚನೆ/ ಪ್ರಕಟನೆಯ ವರ್ಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿಯೂ ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳೂ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ಮುಂದೆ ಬರುವ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗುವುದು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕದ ಪ್ರಕಾರ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾರಣೀಭೂತರಾದವರು ಕೈಲಾಸಂ, ಅನಕೃ, ಶ್ರೀರಂಗ ಹಾಗೂ ಕಾರಂತರು. ಇವರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದು ಹಲವಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ಒಳ್ಳೆಯ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹದ ಪರಿಚಯದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಏಕಾಂಕಸಂಗ್ರಹಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಏಕಾಂಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಮಹತ್ತ್ವದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಏಕಾಂಕವೆಂದರೆ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು: "ಏಕಾಂಕವೆಂದರೆ ಮೊಟಕು ಮಾಡಿದ ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕವಲ್ಲ. ಗಾತ್ರದಿಂದ ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಒಂದು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದು."[೫] ಗಾತ್ರ ಎಷ್ಟೇ ಚಿಕ್ಕದಾದರೂ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿ, ಕಥಾನಿರೂಪಣೆ ಮೊದಲಾದ ಅಂಗಗಳು ಏಕಾಂಕಕ್ಕೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಅವರು "ಬರೆಯುವವರಿಗೂ ಒಂದೇ ಅಂಕೆಂದರೆ ಎಷ್ಟು ಸಮಾಧಾನ" ಎಂಬ ಗೋಕಾಕರ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ.[೬] ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದು ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಇರಲೇಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿಲ್ಲ;

"ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಏಕಾಂಕವು ನಾಟಕ, ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕಾದುದು ನಾಟಕೀಯತೆ, ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ, ಚಮತ್ಕೃತಿಯ ಶೈಲಿ-ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಭಂಗ ತರುವ ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂಗತಿ ದೋಷವೆನ್ನಿಸುವುದು. ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಪೋಷಕವಾಗುವ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಸಂಗತಿ ಕೂಡ ಗುಣವೆನ್ನಿಸುವುದು."[೬] ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಏಕಾಂಕ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಸತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಯೋಗ, ಭಾಣ, ಅಂಕ, ವೀಥೀ ಏಕಾಂಕಗಳೇ ಆಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಚೌಕಟ್ಟೇ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ವಿಷಯದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ರಸವಿಶೇಷ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಏಕಾಂಕ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೊಸತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು "ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕದ ಹುಟ್ಟು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿದೆ, ಕನ್ನಡ ಏಕಾಂಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿದೆ"[೭] ಎಂಬ ಸೂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಆದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಏಕಾಂಕಕ್ಕೂ ವಿಲಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ನಿಕಟ ಬಾಂಧವ್ಯ: "ಏಕಾಂಕಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ನಾಟ್ಯವಿಲಾಸಿಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ"[೮] ಯೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂದಿಗೂ double billing ಎಂದೋ, curtain raiser ಎಂದೋ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ನಟರ, ನಾಟಕಕಾರರ ತರಬೇತಿಗಾಗಿ ಏಕಾಂಕಗಳು ನಾಟ್ಯಶಿಕ್ಷಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಹೊಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳತ್ತ ಅಲಕ್ಷ್ಯ ಸಲ್ಲದು ಎಂದು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೦]

ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವರಿಸುವ ಹಾಗೆ ಏಕಾಂಕದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ: "(i) ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿಲ್ಲ, ವಿಧಾನಕ್ಕೆ, ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಇದೆ. (ii) ತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಏಕಾಂಕವು ನಾಟಕದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. (ಅ) ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಉಪವಸ್ತು ಇಲ್ಲವೆ ಉಪಕಥೆ ಇರುವುದೆ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. (ಆ) ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ-ಕಥಾವಸ್ತು, ಪಾತ್ರಪರಿಪೋಷಣೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ-ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಇರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. (ಇ) ಪಾತ್ರದ ಸೃಷ್ಟಿ, ಬೆಳವಣಿಗೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸಾಗುವಂತಿಲ್ಲ. (ಈ) ನಿರ್ಜೀವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. (ಉ) ರಸವೈವಿಧ್ಯವಿರುವಂತಿಲ್ಲ. (ಊ) ಒಂದು ಗಂಟೆಗೆ ಕಡಮೆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಬೇಕು. (ಋ) ವಸ್ತುವಿನ ಆಯ್ಕೆ, ಪ್ರಾರಂಭ ಇವು ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ. (ೠ) ನೇರವಾಗಿ ಒಂದೇ ಘಟನೆ, ಒಂದೇ ಅನುಭವ, ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ, ಒಂದೇ ಸಂದರ್ಭ-ಇವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರಿಗಿಡಬೇಕು, ಗತಿಯಲ್ಲಿ ರಭಸವಿರಬೇಕು." ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ರಾಜರತ್ನಂ, ಕೃಷ್ಣಕುಮಾರ, ಮುಗಳಿ, ಅನಕೃ, ಬೇಂದ್ರೆ, ಪುತಿನ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಎನ್ಕೆ ಅವರ ಕೆಲ ಕೃತಿಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರು ಏಕಾಂಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಗುಣದೋಷ

ಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧೧] ಶ್ರೀರಂಗರು ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಸತತ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವರ ರಚನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಈ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ನೋಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಅವರ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಈ ಸೂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅಪವಾದಗಳಾಗಿವೆ.

"ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಂತ್ರ, ವಿಷಯ, ಸಂಖ್ಯೆ ಈ ಮೂರೂ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವನು ನಾನೊಬ್ಬನೆ."[೧೨] ಎಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೇಳಿಕೆ ಪ್ರಶ್ನಾತೀತವಾದದ್ದು. ಗುಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಹಲವಾರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳು ಮೂರು ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ನಮಗೆ ಇಂದು ಮಹತ್ವದವಾಗಿವೆ. (i) ಏಕಾಂಕದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ, (ii) ದೊಡ್ಡ ನಾಟಕಗಳೊಡನೆ ಅವುಗಳಿರುವ ಸಂಬಂಧ, (iii) ರಂಗತಂತ್ರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ರಂಗ ಕರ್ಮಶಾಲೆ (Theatre Workshop) ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದೇನೋ.

ಕೇವಲ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಐದು ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು: (೧) ಪೌರಾಣಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಪರಿಷ್ಕೃತ (revisionist) ರೂಪಗಳು: 'ಅಶ್ವಮೇಧ', 'ಶರಪಂಜರ', 'ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ' ಇತ್ಯಾದಿ. (೨) ಕೌಟುಂಬಿಕ ಏಕಾಂಕಗಳು: ನಿರುದ್ಯೋಗ, ಬಡತನ, ಪೀಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಅಂತರ ಮೊದಲಾದ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿ, ದಾಂಪತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಏಕಾಂಕಗಳು: 'ನನ್ನದಲ್ಲ', 'ದೀಪೋತ್ಸವ', 'ತ್ರಿಶೂಲ' ಇತ್ಯಾದಿ. (೩) ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ ಏಕಾಂಕಗಳು: 'ಶ್ರಾದ್ಧಸೋಶಲಿಝಂ', 'ಮೂಕನಾಯಕ', 'ಮೈರಾವಣ' ಇತ್ಯಾದಿ. (೪) ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದ ಏಕಾಂಕಗಳು: 'ಪೂರ್ವರಂಗ', 'ಉತ್ತರ ರಂಗ' ಇತ್ಯಾದಿ ಹಾಗೂ (೫) ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು: 'ಸ್ವಗತ ಸಂಭಾಷಣೆ', 'ಪ್ರಪಂಚ-ಪ್ರವಾಹ' ಇತ್ಯಾದಿ.[೧೩] ಆದರೆ ಈ ವಿಭಜನೆ ಮೂಲಭೂತವಾದದ್ದಲ್ಲ, ನಿರ್ದುಷ್ಟವೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಾವುದೊಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ವಿಂಗಡಣೆಗಳೂ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವೆನಿಸಬಲ್ಲವು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಏಕಾಂಕಗಳ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಎಂಬ ಕಾಲಭೇದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶಕ್ಯವಿದ್ದಷ್ಟು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಂಸಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ ವರ್ಷ ಏಕಾಂಕದ ರಚನೆಯ ಕಾಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

I. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಏಕಾಂಕಗಳು

೧. 'ಪೂರ್ವರಂಗ' (೧೯೩೧)

'ಪೂರ್ವರಂಗ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಏಕಾಂಕ: "ಪೂರ್ವರಂಗವು ನನ್ನ ನಾಟಕ ಲೇಖನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಘೋಷಣೆ (manifesto) ಯಾಗಿತ್ತೇನೋ ಎಂದು ಈಗಲೂ ನನಗನ್ನಿಸುವುದು”[೧೪] ಎಂದು ಈ ಏಕಾಂಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆನ್ನಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಹೊಳಹಿದೆ. ವಕೀಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆ ಪಾಸಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಕ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡ ಸುಶಿಕ್ಷಿತನೊಬ್ಬ (ಇವನಿಗೆ ನಾಟಕಕಾರನಾಗುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯೂ ಇದೆ) ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಂದಲೇ ಒಂದು ನಾಟಕ ಆಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅವನಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನ ಮತ್ತು ಜನರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಂಜಸ್ಯವಿಲ್ಲದ ಮೂಲಕ ಸಮಸ್ಯೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಪ್ರೇಮ' ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಆಗಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಉದ್ದೇಶ ಶಿಕ್ಷಕನಾದರೆ ಆ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಅವರಿಗೆ ಹೊಸತು. "ನಿನಗೆ ಸರಿ ತೋರುವಂತೆ, ಸುಲಭವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಮಾತನಾಡಬೇಕು" ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರ ಹಳ್ಳಿಗನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿದಾಗ ಸೂತ್ರಧಾರ ನಟಿಯರಿಲ್ಲದೆ (ಅದೂ ಕುಂಬಾರ ಕಾಳ್ಯಾ ಬಡಿಗೇರ ಭೀಮ್ಯಾ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸದಿದ್ದರೆ) ನಾಟಕ ಶಕ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಹಟ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ "ಸುಂದರೀ, ಒಂದು ಸುಂದರ ಗಾಯನವನ್ನು ಹೇಳು ನೋಡುವಾ" ಎಂಬ ನಾಂದಿಯೊಡನೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಬೇಕು ಎಂಬ ಪರಿಪಾಠ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಅವನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯಂಗ್ಯದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಈ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಭಾಷೆಯೂ ಕೃತ್ರಿಮತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು: "ಆನಂದ, ಆನಂದ ಪರ್ಯವಸಾಯಿ! ನಿಮ್ಮ ಈ ಆರ್ಯರೂ ಬಾಲಕರೂ ಬಹಳೇ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು. ಭದ್ರ, ಭದ್ರವಾದ ನಟರು." ಹೀಗೆ ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದ ಶಿಕ್ಷಿತ ಹಾಗೂ ಅಶಿಕ್ಷಿತ ವರ್ಗಗಳೆರಡೂ ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿವೆ. ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ವಿಚಾರ ಸರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತರಲು ಅವನು ಅಸಮರ್ಥನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಗಂತೂ ತಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಷ್ಟ. ಹೊಸತನ್ನು ಅವರು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾರರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಿತರ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರ ನಡುವೆ ತಲೆದೋರಿದ ಕಂದರ ಈ ಏಕಾಂಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕಂದರ ಹೇಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೆನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೇ ಏಕಾಂಕದ ಉದ್ದೇಶ. ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಕೂಡ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊದಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇರುವುದನ್ನು

ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವ ಏಕಾಂಕಕ್ಕೆ 'ಪೂರ್ವರಂಗ' ಎಂಬ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಹೆಸರು ದೊರೆತುದುದರಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ.

೨. 'ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಸಭೆ' (೧೯೩೧)

(ಈ ಏಕಾಂಕಕ್ಕೆ 'ಜಾಹೀರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೂ ಇದೆ.) ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರ ಆಸ್ಥೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರೆಂದೂ ಭಾವುಕರಾಗಲಿಲ್ಲ. ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕರೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಹಗರಣವನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡುವುದರ ಉದಾಹರಣೆಗಳೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ನೋಡಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ಏಕಾಂಕದ 'ಪೆದ್ದ'ನಿಗೆ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯೆಂದರೆ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಣ ಬಿಗಿಯುವುದು. ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುವ 'ಮಹಾಸಭೆ' ಈ ಭಾಷಣಗಳ ರಿಹರ್ಸಲ್. ಭಾಷಣಕ್ಕೆ ಅತ್ಯವಶ್ಯಕವಾದುದು ಭಾಷೆ. ಆದರೆ ಹೆಂಡತಿ 'ಪೆದ್ದಿ' ಕನ್ನಡವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾತಾಡಲಾರಳು (ಇದು ಆಗಿನ ವಿಜಾಪುರದ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿ.) ಕನ್ನಡ ಶಾಲೆಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ಸಂಸ್ಥಾನದ ಒಂದು ಊರು ಅವಳ ತವರೂರು. 'ಠಾವಿಕಿ' 'ಅವರಾಸೋದಿಲ್ಲ', 'ವಿಸ್ಟಳೀತ' ಇವು ಅವಳ ಶಬ್ದಸಂಗ್ರಹದ ಮಾದರಿಗಳು. (ಉದರವೈರಾಗ್ಯದ ಗೋಪಾಲನನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಅಂತರವೆಂದರೆ ಪೆದ್ದನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಮರಾಠೀ ಮಿಶ್ರಿತ ಕನ್ನಡ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೆ ಗೋಪಾಲ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದು). ಪೆದ್ದ ತನ್ನನ್ನೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡ ಲೇಖಕನೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನೂ ಕೂಡ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನ ಊರುಗಾಲಿಲ್ಲದೆ ನಡೆಯಲಾರ. "ಸಭ್ಯ ಹೆಂಗಸರೆ, ಗಂಡಸರೆ, ಈ ಮೂರೂ ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಣೆಯ ಕೆಳಗಿದ್ದ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ನಾನು-ನಾನು ವಿಷಮ-ಯಾವದಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷದಲ್ಲಿ unequal to the task ಅನ್ನುವರೋ-ಹಾಗೆ ಅಸಮನಿರುವೆ. ನನ್ನ ದುರ್ದೈವ-ನಾನು ಕನ್ನಡದ ಸ್ಪರ್ಶದೊಳಗೆ ಇಲ್ಲ-ಯಾವದಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೀಷದಲ್ಲಿ keeping in touch ಅನ್ನುವರೊ - ಆ ಸ್ಪರ್ಶವಿಟ್ಟಿಲ್ಲ". ಇದು ಅವನ ಭಾಷಣದ ವೈಖರಿ. ಈ ಇಡೀ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿ ಅವನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಹೋಗಿ ಒದ್ದಾಡುವುದು ಹಾಸ್ಯದ ವಿಷಯವೇನೊ ಹೌದು-ಆದರೆ ಅದು ಆಗಿನ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಟೀಕೆಯೂ ಆಗಿದೆ. ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯೆಂದೊಡನೆ ಬಾಲ ವಿವಾಹದ ವಿರೋಧ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿರೋಧವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಪೆದ್ದನಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಅವನ ಪರಿಚಯದ ಹಳ್ಳಿಗ 'ಹುಂಬ'ನ ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಮಗನ ಮದುವೆಯ ವಿಚಾರ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಪೆದ್ದ 'ಹುಂಬ'ನಿಗೆ ಮದುವೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ ಎಂದು ಉಪದೇಶ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. 'ಹುಂಬ' ಹೆಂಡತಿ ಅಂಬಾಳ ಮೇಲೆ ಹೊಣೆ ಹೊರಿಸಿ ಜಾರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಅಂಬಾಳ ವಾದದ ಜೋರಿಗೆ ಪೆದ್ದನೇ ಸೋಲುವಂತಾಗುತ್ತವೆ. ಪೆದ್ದ ಭಾಷಣಕಾರನಾದರೂ ನಿಜವಾದ ಭಾಷಣಕಲೆ ಇರುವುದು ಅವಳಲ್ಲಿ. "ಹುಡುಗ ಕೆಲಸ ಮಾಡದಿದ್ರೂ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ಲಿಕ್ಕೆ ಅಂತ ಒಂದು ಸೊಸೈಟಿ ತರಬೇಕಂದ್ರ ಅದಕ್ಕ ಸರ್ಕಾರ? ಹುಡುಗನ್ನ ಸಾಲೀಗೆ ಕಳಸದಿದ್ರೆ ಶಿಕ್ಷಾ, ಹುಡುಗನ್ನ ಮದಿವೀ ಮಾಡಿದ್ರ ಶಿಕ್ಷಾ; ಬಡವರಿಗೇನ ಹುಡುಗರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕೂಡಿಸಿ ದೆಳೆಸಿ ಕೂಳ ಹಾಕೋ ಸಗತಿ ಇದ್ದಾಂಗ!" ಈ ಅಮೋಘ ಭಾಷಣ ಕೇಳಿದ ನಂತರ ಪೆದ್ದಿ ಪೆದ್ದಾನಿಗೆ "ಒಂದು ಸಭಾ ಅಂತೂ ಮುಗಿಯಿತು ಇನ್ನ ಯಾವ ಸಭಾಕ್ಕೆ ಹೋಗ್ತೀರಿ?" ಎಂದು ಕೇಳುವುದರ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗುರುತಿಸದೇ ಇರಲಾರರು. ಬರೆದು ಪಾಠ ಮಾಡಿ ಭಾಷಣ ಮಾಡಹೋದಾಗ ತಮಗೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಒಂದು ಅನುಭವ ಈ ಏಕಾಂಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೫೯] ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ. ಅನುಭವದ ಬಲವಿಲ್ಲದೆ ಭಾಷೆಗೆ ಶಕ್ತಿ ಬರಲಾರದು ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರ ಈ ಏಕಾಂಕಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿದೆ. ಪೆದ್ದನಿಗಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ 'ಮಹಾಸಭೆ'ಯನ್ನು 'ಹುಂಬ'ನ ಹೆಂಡತಿ ಹೈಜ್ಯಾಕ್ ಮಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ನಾಟಕೀಯತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೈಚಳಕವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶಿಕ್ಷಿತ, ಅಶಿಕ್ಷಿತರ ಯೋಗ್ಯತೆಯ ಬಗೆಗೂ ಈ ಏಕಾಂಕ ಮಹತ್ವದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ."

೧೯೩೨ರಲ್ಲಿ ಟಿ. ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಧಾರವಾಡದ ನಾಟ್ಯ ವಿಲಾಸಿ ಸಂಘದ ಪ್ರಾರಂಭೋತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಏಕಾಂಕವನ್ನು ಸಂಘದವರು ಅಭಿನಯಿಸಿದರೆಂದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

೩. 'ಮುಹೂರ್ತ' (೧೯೩೧)

'ಮುಹೂರ್ತ'ದ ವಸ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊದಲ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ಯಾಪಿತೃಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ, ಇಲ್ಲಿಯ 'ಗಂಡ' 'ಗುಂಡಿದಿ'ಯರಿಗೆ ಹೆಸರುಗಳಿಲ್ಲ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಮಗಳ ಮದುವೆಗೆ 'ಮುಹೂರ್ತ' ಒದಗಿದೆ. ಆದರೆ 'ಗಂಡ' ವರದಕ್ಷಿಣೆಯ ಭಾರ ಹೊರಲಾರ. 'ಪುಂಡ' ಪುರೋಹಿತನ ಹಂಚಿಕೆಯಿಂದ ಮದುವೆಯೂ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಗುಂಡಿದಿ'ಯ ಮೊಂಡತನ, 'ಪುಂಡ'ನ ವಂಚನೆ, ಸಾಹುಕಾರರ ಬೆದರಿಕೆಗಳಿಂದ ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡ 'ಗಂಡ' ವಿಷ ಕುಡಿದು ಸಾಯಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅವನಿಗೂ ಸಾವಿಗೆ ಇದೇ ಒಳ್ಳೆಯ 'ಮುಹೂರ್ತ'ವೆನಿಸುತ್ತದೆ: "ಈ ಮುಹೂರ್ತ! ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಮುಹೂರ್ತ! ಈ ಮುಹೂರ್ತದ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೆ. ಮನೆಯೊಳಗೆ ನನಗೆ ಸುಖವಿಲ್ಲ. ನನ್ನಿಂದ ಮನೆಯವರಿಗೆ ಸುಖವಿಲ್ಲ." ಆದರೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ಪರಿಣಾಮವೋ,

ಪುರೋಹಿತನ ರಕ್ಷಣೆಯ ಬಲವೋ ಎಂಬಂತೆ ಗಂಡ ಕುಡಿದ 'ವಿಷ' 'ಬಾಲಾಮೃತ'ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ: "ಸಾಕು, ಹುಡುಗರ ದಸೀಂದ ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟ ಬಾಲಾಮೃತ ಎಲ್ಲಾ ಕುಡಿದು ಬಿಟ್ಟರು. ಇವರ ಕೆಲಸವೇ ಹೀಗೆ." ಈ ಏಕಾಂಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಗಂಭೀರ ಆಯಾಮವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಮಿಕ್ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದಲೂ ದೂರ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಶಕ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದೇ ವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿದ 'ಅಶ್ವಮೇಧ'ವ ಯಶಸ್ಸು 'ಮುಹೂರ್ತ'ಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾಮಿಕ್ ಶೈಲಿಯ ಮೊದಮೊದಲ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಇಂಥ ಏಕಾಂಕಗಳ ಮಿತಿಯೆಂದರೆ ವಸ್ತು ತೀರ ಸಾಮಯಿಕವಾಗಿರುವುದು. ಇಂದಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು 'ಮುಹೂರ್ತ'ದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಟ್ಟಲಾರದು.

೪. ದೀಪೋತ್ಸವ ಇಲ್ಲವೆ ವೆಂಕಪ್ಪನ ವೈಕುಂಠ (೧೯೩೨)

'ದೀಪೋತ್ಸವ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಾರಂಭದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಕೃತಿ. "ಅಯ್ಯ! ಇದು ಬೇರೆ ಬರಿಯದು ಆಗಬೇಕೆ ಇಂದೇ? ಅದೆಂತಹ ದೀಪಾವಳಿ ನಮ್ಮ ಪಾಲಿಗೆ?" 'ಹೆಂಡತಿ'ಯ ಈ ಉದ್ಗಾರದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ನಾಟಕ ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸೂಚಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆಯೆಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಾತಿಗೆ ಇದೊಂದು ನಿದರ್ಶನವಿದ್ದಂತೆ. "ತುಪ್ಪ ಬೇಕು" ಎಂದು ಹಟ ಹಿಡಿದ ಮಗುವನ್ನು ಅವಳು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೆ ವೆಂಕಪ್ಪ ಮನೆಗೆ ತಿರುಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆವನ ಎಡಗೈಯೊಳಗಿನ ಗಂಟು ನೋಡಿ ಹೆಂಡತಿ ಕ್ಷಣಕಾಲ ಅದರಲ್ಲಿ ತನಗಾಗಿ ಹೊಸಸೀರೆಯಿರಬಹುದೆನ್ನುವ ಭ್ರಮೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವುವು ಒಂದು ಹೊಸ ಚಪ್ಪಲಿ ಹಾಗೂ ಎರಡು ಹರಕು ಚಪ್ಪಲಿ! ಕಟುಹಾಸ್ಯದ ಮೂಡಿನಲ್ಲಿರುವ ವೆಂಕಪ್ಪ 'ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ'ದ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೆಂಡತಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ 'ಪಾದುಕಾ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ'ದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೇ ವೆಂಕಪ್ಪ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ವಿವರಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾವನೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಮಿಕ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನದ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ. "ಓಹೋ! ಇದರ ಇತಿಹಾಸ ಹೇಳಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಹಂ-ಇದು ತ್ರೇತಾಯುಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರನ ಪಾದಾರವಿಂದಗಳಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿ, ಪಶ್ಚಾತ್ ಆ ದಯಾರ್ದ್ರ ಹೃದಯನ ಸಹೋದರನಾದ ಭರತನ ಶಿರೋರವಿಂದ ಕುಂದಾಯಮಾನವಾಗಿ ಆ ಭರತನಿಂದ ಭರತವರ್ಷಕ್ಕೆ ... ಇಂದಿನ ಸಮುಹೂರ್ತದಲ್ಲಿ ಈ ವೆಂಕಪ್ಪವರ್ಮನ ಬೆನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು." ತನ್ನ ಸನಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ

ವೆಂಕಪ್ಪ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇದು ಅವನ ಬಡತನದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಬಗೆಹರಿಸಲು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ವೆಂಕಪ್ಪನ ಈ ಭಾಷಾಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ವಾಕ್ಯವು 'ಕೃತ್ರಿಮವೆನ್ನಿಸಿದರೂ ....'ದೀಪೋತ್ಸವ'ದ ಸಂನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು" ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.[೨೬] ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದೆಂದರೆ ಎಂಟ್ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಬಾಕಿ ಕೊಡದೇ ಇದ್ದುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಹುಕಾರ ಜಟ್ಟೆಪ್ಪ ವೆಂಕಪ್ಪನ ಮೇಲೆ ಚಪ್ಪಲಿ ಬೀಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಓಡಿ ಬರುವಾಗ ವೆಂಕಪ್ಪ ಆ ಹೊಸ ಚಪ್ಪಲಿಯನ್ನೂ ಹರಿದು ಹೋದ ತನ್ನ ಹಳೆಯ ಚಪ್ಪಲಿಗಳನ್ನೂ ಗಂಟಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತಾನೆ. ಸದ್ಯದ ಅವಮಾನವನ್ನು ಮರೆಯಲು ವೆಂಕಪ್ಪ ಕಳೆದು ಹೋದ ದೀಪಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ ಸುಖದ ನಿಮಿಷಗಳ ಮೊರೆ ಹೋಗುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ: "ಏನೇ ನೆನಪು ಅದ ಏನು ನಿನಗೆ? ಮೊದಲನೆಯ ಸಲ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಅಳಿಯತನಕ್ಕ ನಾನು ಬಂದದ್ದು?.... ಆ ಹೊತ್ತು ನೀನು ಉಟಗೊಂಡಿದ್ದ ಹಸಿರು ಸೀರೆ?" "ಮತ್ತೆ ಆ ಹಸಿರು ಸೀರೆ ಉಟಗೊಂಡು ಬಾ" ಎಂದು ವೆಂಕಪ್ಪ ಹೇಳಿದಾಗ ಹೆಂಡತಿ ಕನಿಕರದಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಒಬ್ಬನೇ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಾಗ ವೆಂಕಪ್ಪನಿಗೆ ಇಡೀ ದಿನದ ಅವನ ಬವಣೆಯ ನೆನಪುಗಳು ಮರುಕಳಿಸುತ್ತವೆ. ಹೆಂಡತಿ ಹಸಿರು ಸೀರೆ ಉಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದ ನಂತರ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿಯೆ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಮರಳುತ್ತಾರೆ. ಏಕಾಂಕದ ಕೊನೆ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಭಾವನೆಯ ಆವೇಶದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಪ್ಪ "ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಸಾರ ಹೂಡಿ, ಸ್ವತಃ ಸಂಪತ್ತು ಗಳಿಸಿ, ಸ್ವತಃದ ಯೋಗ್ಯತೆಯಿಂದಲೇ ಮೆರೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಸಂಸಾರದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನೀನೇ ಆಧಾರ-ನೀನೇ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅವನ ಕೈ ಚಪ್ಪಲಿಗೆ ತಾಕಿ ಆವೇಶ ಇಳಿದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದ ರಂಗಸೂಚನೆ ಹೀಗಿದೆ: (ಎಂದು ಹೆಂಡತಿಯ ತೊಡೆಯ ಮೇಲೆ ಮುಖ ಮುಚ್ಚುವನು ಅವಳು ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ನೀರು ತುಂಬಿ ಕೆಳಗೆ ನೋಡುವಳು.) ಇದೇ ವೇಳೆಗೆ ಅವರ ಮಗ ಕೊರೆದ ಕಡ್ಡಿ ಸೀಮೆ ಎಣ್ಣೆಯ ಡಬ್ಬಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ದೀಪೋತ್ಸವ ವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯ ಇವೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣದ ಮೇಲೆ ಸಾಧಿಸಿರುವ ನಿಯಂತ್ರಣ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯತೆ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡಂತೆ ದೃಶ್ಯಗುಣವನ್ನೂ ಹೊಂದಿದೆ. ಚಪ್ಪಲಿಯ ಗಂಟು, ಹಸಿರು ಸೀರೆ, ಕೊನೆಗೆ ಉರಿಯುತ್ತಿರುವ ಸೀಮೆಎಣ್ಣೆಯ ಡಬ್ಬಿ ತಮ್ಮ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯಿಂದ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

೫. 'ಅಶ್ವಮೇಧ' (೧೯೩೨)

'ಅಶ್ವಮೇಧ' ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಕರಿಂದ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಪಡೆದ ಏಕಾಂಕ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಡಂಬನೆ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ಯಾಪಿತೃಗಳು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ದುರವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟು ವೇಧಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಶ್ವಮೇಧ ಯಜ್ಞದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಯನ್ನು ವರಾನ್ವೇಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ರೀತಿ ಅನ್ಯಾದೃಶವಾದುದು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ತಂದೆ-ಮಗಳ ಯಾತನೆಯನ್ನು ಸಹ್ಯವಾಗಿಸುವ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಅದ್ಭುತವಾದ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ಪ್ರಯೋಗ. ಕೊನೆಯದಾಗಿ, ಎಂಥ ದುರ್ಧರ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿ ಬದುಕುಳಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಮಾನವೀ ಸಂಕಲ್ಪದ ಮಹತ್ವ. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ತಂದೆ-ಮಕ್ಕಳಿಬ್ಬರೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಯಂತ್ರಣ ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದರ ಹಿಂದಿನ ಧೈರ್ಯ ಹಾಗೂ ಯುಕ್ತಿಗಳು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೂ ಅವು ಅವರ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಮೀರಿಯೂ ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೇಗಾದರೂ ಮಾಡಿ ಮಗಳ ಮದುವೆ ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ವೆಂಕಪ್ಪನ ಹಂಚಿಕೆಗಳು ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಸೋಲು ಏಕಾಂಕದ ವಸ್ತು. ವರದಕ್ಷಿಣೆಯ ಸಮಸ್ಯೆ, ಉಪಜಾತಿಯ ಉಪದ್ವ್ಯಾಪ, ಸ್ತ್ರೀ ಶಿಕ್ಷಣದ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಡಸರ ದ್ವಿಧಾವೃತ್ತಿಯ ಧೋರಣೆ, ವಯಸ್ಸಿನ ಸಮಸ್ಯೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ವೆಂಕಪ್ಪನ ಅಸ್ತ್ರ ವಿಡಂಬಕ ಹಾಸ್ಯ. "ಹೆಣ್ಣು ಹುಡುಗಿಯರ ತಂದೆ ಅಂದರ ಏನೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವಿರಿ? ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹಾಗೆ... ಕಾಲೊಳಗೆ ಚಕ್ರ, ಕೈಗೆ ಶಂಖ, ತಲೆಯ ಮ್ಯಾಲ ಗದಾ, ಆಸನದಲ್ಲಿ ಪದ್ಮ" ಅದನ್ನೇ ಅವನು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕ ಅವನ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಆದರೆ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿಯೂ ವೆಂಕಪ್ಪ ತನ್ನ ಅಸ್ತವನ್ನು ಝಳಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

> *ಧರ್ಮ ಸಂಕಟ! .... ನಾನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಧರ್ಮದವನಾದದ್ದೇ ಸಂಕಟವಾಗಿದೆ.... ಬೇಡ ...ಈ·ಹಾಳು, ಹೇಡಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಧರ್ಮ ಬೇಡ: ಇನ್ನು... ಇನ್ನು ವೀರ ಕ್ಷತ್ರಿಯನಾಗುವ.... ದೇಶವನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಿರುಗಿ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ದಿಗ್ವಿಜಯ ಮಾಡಿಸುವೆ.... ಅಶ್ವಮೇಧ ಯಾಗ ಹೂಡುವ.*

ಈ ಯುಗದ 'ಅಶ್ವ'ವಾದ ಕಮಲೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ನಾಟಕ ವೆಂಕಪ್ಪನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವಷ್ಟೇ ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅವಳ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವಾತಾವರಣ ಸೃಷ್ಟಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ತ್ವವಿದೆಯೆಂದು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಅಶ್ವಮೇಧ'ದ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ: "ಒಂದು ಬಯಲು, ತಗ್ಗು-ದಿನ್ನೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಸಾಲು-ಸಾಲಾಗಿ ನಿಂತಿವೆ. ತೆರೆ ಎದ್ದ ಮೇಲೆ ಈ ನೋಟವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣೊತ್ತುವುದು. ಬಯಲು-ತುದಿ ಮೊದಲ್ಗಳಲ್ಲಿ; ಸಾಲು ಸಾಲಾದ ತಗ್ಗು-ದಿನ್ನೆ, ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಏರಿಳಿತ. ಈ ನೋಟವನ್ನು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ನೋಡಿದಂತೆ ಮಾನವನ ಸಂಸಾರಯಾತ್ರೆಯ ನೆನಪಿನಿಂದ ಕನಿಕರ ಮೂಡುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ."[೧೬]

'ಅಶ್ವಮೇಧ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮನ್ನು ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾತೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇವು ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಾಸ್ಯದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. Humour ಎಂಬ ಹಾಸ್ಯಪ್ರಕಾರ ಸ್ವ-ನಿರ್ದೇಶಿತ (Self-directed) ವಾದದ್ದು.

ಕಮಲಾ   *....ಅವರು ಹೇಳಿದ ಒಂದೊಂದು ಮಾತು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. "ತನ್ನ ವಿದ್ಯಾ, ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿ-ಎಲ್ಲಾ ಗಂಡಸಿನ ಮನಸ್ಸು ಮೆಚ್ಚಿಸೋದಕ್ಕ ವೆಚ್ಚಮಾಡೋ ಹೆಂಗಸರೆಲ್ಲ - ಅಂದರ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಹೆಂಗಸರೆಲ್ಲ ವೇಶ್ಯೆಯರು" ಅಂತ "ವಿರಾಟ ಪುರುಷ" ಅಂಬೋ ಪುಸ್ತಕದೊಳಗೆ ಅವರು ಹೇಳ್ಯಾರ-*

ವೆಂಕಪ್ಪ : *ಸಾಕು, ಸಾಕ್ಮಾಡು ಇಂಥ ಹೇಸಿ ವಿಚಾರ! ತಲೆ ತಿರುಕ ಹುಚ್ಚು ಮುಂಡೇಗಂಡ! ಯಾವಾತ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದವ? ಆರ್ಯಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಅಭದ್ರ ಶಬ್ದ ನುಡಿಯುವ ಆ ರಾಕ್ಷಸನ ಗ್ರಂಥ-ತಿಪ್ಪೆಯೊಳಗ ಸುಡಬೇಕು ತಿಪ್ಪೆಯೊಳಗೆ....*

ಆದರೆ ಇದೇ ಸನಾತನಿ ವೆಂಕಪ್ಪ ಆಧುನಿಕ ಶಂಭುವನ್ನು ಕಮಲೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಮೆಚ್ಚಿಸಲು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಹೊಗಳ ಹೊರಡುವುದು ನಗೆ ತರಿಸುತ್ತದೆ:

....ನಿಮ್ಮ ಆ ಇವರು.... ಆ ಉತ್ತಮ ಹೊಸ ಹೊಸ ವಿಚಾರದ ನಾಟಕ ಬರೀತಿರತಾರ... ನೋಡಿರಿ... ಆ-ಹುಂ-ಆ 'ಶ್ರೀರಂಗ' ಅಂಬೋವವರು... ಅವರ ನಾಟಕಾ ಆಕೆ ನೋಡ್ತಾಳೆ... ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆಕೆಗೆ ಎಲ್ಲಾ ತಿಳೀತದೆ... ಇದರ ಮುಂದೆ ಡಿಗ್ರೀ ಏನು ಹೇಳಿರಿ... 'ನಾ' 'ನಾ' ಅಂಬೋವವರು, ತಲೆ ಧೂಳು ಹಾಡಿಸಿಕೊಂಡರು ಅವನ್ನ ತಿಳಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ-

'ಅಶ್ವಮೇಧ'ದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾಮಿಕ್ ತಂತ್ರ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅವರು ಮುಂದೆ ಹರಿಜನ್ವಾರ, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

೬. 'ನಿರುತ್ತರಕುಮಾರ' (೧೯೩೩)

ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಉತ್ತರ ಕುಮಾರನನ್ನು 'ರಣಹೇಡಿ', 'ಹಗರಣದರಸು', 'ಸ್ವಭಾವತಃ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದ' ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿದರು. ವ್ಯಾಸನ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅವನು ಹೇಡಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ಮಹಾವೀರನೂ ಅಲ್ಲ. ಕೌರವಸೈನ್ಯವನ್ನು ಏಕಾಕಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸುವ ಧೈರ್ಯ ಅವನಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ವೀರಮರಣ ದೊರಕಿ ದೇವಲೋಕಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.[೧೯] ಹವ್ಯಾಸಮುನಿ (ಶ್ರೀರಂಗರು) ಇಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಉತ್ತರಕುಮಾರ ಕ್ಷತ್ರಿಯನಾದರೂ ಮೂಲತಃ ಕಲಾವಿದ. ಎಲ್ಲ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ನೋಡುವುದು ಅವನ ಸ್ವಭಾವ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದ್ದನ್ನು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ.

ಏಕಾಂಕದ ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಂದ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ಉತ್ತರಕುಮಾರನ ಹೊಸತನದ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೋಗ್ರಹಣದ ದುರ್ವಾರ್ತೆ ತಂದ ಮುದಿಗೊಲ್ಲನ ತತ್ತರಿಸುವಿಕೆ ಅವನಿಗೆ ನೃತ್ಯದ ಹೊಸ ವೈಖರಿಯಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ: "ಆಹಾ! ಇದೀಗ ನಿಜವಾದ ಕುಣಿತ, ಹೊಸ ಹೆಜ್ಜೆ. ಬೃಹನ್ನಡೆಗೆ ಇದು ನಿಶ್ಚಯವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ." ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಬೃಹನ್ನಡೆಯೊಡನೆ ರಣಾಂಗಣದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ. "ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ಉತ್ತರದ ಎಲ್ಲ ರಾಜರೂ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ, ಪಾಂಡವರೊಬ್ಬರಿದ್ದಿದ್ದರೆ ನನ್ನ ಚಿತ್ರಪಟ ಪೂರ್ತಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವನು ವಿಷಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭೀಷ್ಮ ಅವನಿಗೆ ಆಲದಮರದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಕಗಳೇ ಜೀವಂತ ವಸ್ತುಗಳು: "ಈ ಸೈನ್ಯವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಆಲದ ಮರವನ್ನು ಸುತ್ತುಗಟ್ಟಿ ಯಾಕೆ ನಿಂತಿದೆ?" ಎಂದು ಅವನು ಬೃಹನ್ನಡೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದ ಪ್ರಾರಂಭದ ದೃಶ್ಯ. "ಕ್ಷಾತ್ರಧರ್ಮವನ್ನು ಬಿಡಬೇಡ" ಎಂದು ಕೃಷ್ಣ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಉಪದೇಶ ಮಾಡುವಾಗ ಉತ್ತರಕುಮಾರ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, "ಅಯ್ಯೋ ನೀನು ಮನುಷ್ಯಧರ್ಮವನ್ನು ಬಿಡಬೇಡೋ ಕೃಷ್ಣ. ಕ್ಷಾತ್ರಧರ್ಮವಂತೆ, ನಿನಗೆ ಯಾಕೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದವರ ಗೊಡವೆ?" ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಕೆಣಕುತ್ತಾನೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಉಪದೇಶದಿಂದಾಗದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ತನ್ನ ತರ್ಕದಿಂದ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಮಹಾಭಾರತ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅನವರತ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸ್ಥಾನವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಪಾತ್ರ, ಪ್ರಸಂಗ, ಪರಿಪ್ರೇಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಅವರು ತಮ್ಮ ಹಲವಾರು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ, ಹೊಸ ಅರ್ಥದ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. **ನಿರುತ್ತರ ಕುಮಾರ** ಪ್ರಾರಂಭದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲೊಂದಾದರೂ ಅದರ ಯಶಸ್ಸು ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವಂತಹದು. "ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವವನಿಗೆ ಎರಡು ದೃಷ್ಟಿಗಳು. ಒಂದು ವ್ಯಾಪಕ, ಒಂದು ಸೂಕ್ಷ್ಮ" ಎಂದು ಉತ್ತರ ಬೃಹನ್ನಡೆಗೆ ಹೇಳುವುದನ್ನು 'ನಿರುತ್ತರ ಕುಮಾರ'ಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು.

ವ್ಯಾಪಕದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರದ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಯಾದರೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನ ತನ್ಮಯತೆಯ ಶಕ್ತಿ, ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳ ಅನಾವರಣವಾಗಿದೆ. ಯಾರೂ ಕಾಣದ್ದನ್ನು ಕವಿ, ಕಲಾವಿದ ಉತ್ತರ ಕುಮಾರ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ ಉಳಿದವರು ಕಂಡದ್ದು ಅವನಿಗೆ ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇವೆರಡರ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಇಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸುವ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಕೈಲಾಸಂರು ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಕೈಲಾಸಂರ ಲೇಖನಿ ಎಲ್ಲ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಉದಾತ್ತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಾಫಲ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟೊಫನೀಜನಂತೆ ಅವರ ಮಾನವೀಕರಣವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯವಾದುದು.

೭. 'ಯಮನ ಸೋಲು' (೧೯೩೩)

ಮಹಾಭಾರತದ ಸಾವಿತ್ರೀ ಉಪಾಖ್ಯಾನ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು. ಅಮೃತರಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಾವಿತ್ರೀಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಅಮೃತತ್ವದ ಸಂಕೇತವನ್ನಾಗಿ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಯಮನ ಸೋಲು ಈ ಕತೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತಂದರೂ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ಯಾರಡಿ. ಈ ಏಕಾಂಕವನ್ನು 'ನಗೆಯ ಮಾಟ'ವೆಂದು ಕರೆದು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಏಕಾಂಕದ ವಸ್ತು ತೀರ ಸಮಕಾಲೀನವಾದದ್ದು. ರೋಗದ ನೆವದಿಂದ ಆಫೀಸಿಗೆ ರಜೆ ಹಾಕಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ರೋಗಿ', ಅವನ down to earth ಹೆಂಡತಿ, ಹಾಗೂ ಅವನನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ಬರುವ ಡಾಕ್ಟರ್ ಎಲ್ಲರೂ ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನರೇ. ಇವರ ಮಧ್ಯೆ ಯಮನಂತಹ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ದೇವ-ಮಾನವರ ಸಂಸ್ಥಿತಿ, ಸಂವಾದಗಳು ಪುರಾಣಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವು ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಿಕೊಡಬಲ್ಲವು. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಯಮ ತನ್ನ identity ಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಹೆಣಗಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಮೃತ್ಯುದೇವತೆ, 'ರೋಗಿ'ಯನ್ನು ಯಮಲೋಕಕ್ಕೆ ಎಳೆದೊಯ್ಯಲು ಬಂದವನು ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡರೂ ಅವನನ್ನು ಯಾರೂ ನಂಬುವುದೇ ಇಲ್ಲ. 'ರೋಗಿ'ಗೆ ಅವನು ತನಗೆ ಸಾಲಕೊಟ್ಟ ವಿಷ್ಣುಪಂಡಿತನ ಮನುಷ್ಯ ಎಂದೆನಿಸಿದರೆ ಡಾಕ್ಟರ್‌ನಿಗೆ ಅವನು ಒಬ್ಬ quack ವೈದ್ಯನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ("ಇವ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಆಯುರ್ವೇದ ಕಲಿಯುವಾಗ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದವ ಇರಬೇಕು.") ಹೆಂಡತಿಗಂತೂ ಅವನು 'ಹೊಲೆಯರವ'ನಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಈ ತಪ್ಪು ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಮೂರು ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಯಮನ mistaken identity ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯದ ಮೂಲ. ಯಮ ಹಾಗೂ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ

ವಿಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಅದ್ಭುತ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದೆ. ಯಮ ಹಾಗೂ ಹೆಂಡತಿಯರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾಮಿಕ್ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದು:

ಹೆಂಡತಿ : *ಅಯ್ಯ, ನಿನ್ನ ಮುಖಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಲಿ! ನಿನಗೇನ ಧಾಡಿಯೊ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಮನೀಯೊಳಗ ಬರಲಿಕ್ಕೆ? (ಗಂಡನಿಗೆ) ನೋಡಿದಿರಾ-ಹೊಲೇರವ ಅಂತ ನೋಡಿದ ಕೂಡಲೆ ಹೇಳಿದೆ ನಾನು! ಸರಿಯೋ ದೂರ-ನಿಮ್ಮ ದುರ್ಗಮ್ಮಗ ಏನು ಕೋಣ ಕಡಿಯೊ ಹರಕೆ ಬೇಡಿಕೊಂಡಾರ ಅಂತ ಬಂದೆಯೊ?*

ಯಮ : *ನೀನು ಮಹಾ ಸಾಧ್ವಿ, ಪತಿವ್ರತೆ.*

ಹೆಂಡತಿ : *ನಡೀಯೊ, ಹುಚ್ಚುಮುಂಡೇಗಂಡ! ಎರಡನೇ ಹೆಂಗಸರ ಜೋಡಿ ಯಾಕೊ ನಿನ್ನ ಹರಟೆ?*

ಯಮ : *ಅಮ್ಮಾ.*

ಹೆಂಡತಿ : *ಮತ್ತೆ ಯಾವ ಜಾತಿಯವನಾಗಿದ್ದ ಅಂದರ ಮುಚ್ಚೆ ಬಾಯಿ ಬಾಯಿ ಗಟ್ಟಿಸತಿದ್ದೆ. ನಿನ್ನ ಹಲ್ಲು ಉದುರೋ ಹಾಗೆ! ತಲೆ ತುಂಬ ಹೂದಲು, ಹಣೆ ತುಂಬ ಕುಂಕುಮ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡೀನಿ-ನಿನ್ನ ಮೈಯೊಳಗಿನ ಸೊಕ್ಕೇನೊ ಕೆಟ್ಟ ಕೆಟ್ಟ ಮಾತಾಡಲಿಕ್ಕೆ.*

ರೋಗಿ : *ಅಲ್ಲೇ, ಪಾಪ, ಅವನಿಗೇನು ಗೊತ್ತು.... ಮೈಸೂರು ಕಡೆಯವ ಇರಬೇಕು, "ತಾಯಿ" ಅನ್ನಲಿಕ್ಕೆ "ಅಮ್ಮಾ" ಅಂತಾರ ಅವರು....*

ಈ ಸಂನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಮೃತ್ಯುದೇವತೆಯಾದರೂ ಯಮ ಸಂಯಮಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ, ಮೃದುಭಾಷಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಜಾತಿದ್ವೇಷ ಹಾಗೂ ದುರಭಿಮಾನಗಳು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾತಿನಿಂದಲೂ ಎದ್ದು ಬರುತ್ತವೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯವೆಂದರೆ ಯಮ ಹೆಂಡತಿಯ ಅವಾಚ್ಯ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಸಿಟ್ಟಿಗೇಳುವುದಿಲ್ಲವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತನ್ನ ಸೋಲನ್ನೊಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಪತಿಗೆ 'ಜೀವದಾನ' ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. (ಈ ವರದ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. 'ರೋಗಿ'ಯ ರೋಗವ ಸೋಗು ಒಂದು sham). "ಯಾವ ಜಾತಿಯವ ಆದರೇನು? ನನ್ನ ಹಡೆದಪ್ಪಾ, ದಿನಾಲು ಬರಬಾರದ?" ಎಂದು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ ಯಮನಲ್ಲಿ ಅಂಗಲಾಚುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಶಿಖರದಂತಿದೆ.

೮. ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ (೧೯೩೪)

ನಮ್ಮ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇರಳವಾಗಿ ಲಭ್ಯವಾದ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಶೋಧಿಸಿಲ್ಲ. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ 'ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ'ದ ರಾಮಾಯಣ ಕತೆ ಹೊಸ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂನಿವೇಶವಾಗಿದೆ. ಅಹಲ್ಯಾ, ಗೌತಮ, ರಾಮ ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ಹಣದಾಸೆಗಾಗಿ ಮಗಳನ್ನು ಮದುಕನಿಗೆ ಮಾರಿದ 'ಅಪ್ಪ' ಎಂಬ ಹೊಸ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ... ಇಲ್ಲಿಯ ಅಹಲ್ಯೆ ಅಸ್ಥಿಪಂಜರಮಾತ್ರನಾದ ಮುದುಕ ಗೌತಮನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳ ಉದ್ಧಾರಕ್ಕೆಂದು ರಾಮ (ರಾಯ)ನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ತರುಣ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅಹಲ್ಯೆಯ ಪುನರ್ಜನ್ಮದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇವರೆಲ್ಲರ ಸಮಸ್ಯೆ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂಲದಿಂದ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದವುಗಳು: "ಸತ್ತು ಹೋದ ನನ್ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಬದುಕಿಸಿ ಯಾಕೆ ಸಾವಿಗೆ-ನೋವಿಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡಿದಿರಿ? ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬಿದ್ದ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಕಳೆ ತುಂಬಿಸಿ ಎದ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಬೀಳುವ ಭಯ ಯಾಕೆ ತಂದಿರಿ?" ಎಂದು ಅಹಲ್ಯೆ ರಾಮನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಕತೆಯ ಈ ಹೊಸ ಆವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಹಲ್ಯೆಯ ಉದ್ಧಾರದೊಡನೆ ರಾಮನ ಉದ್ಧಾರವೂ ಇದೆ: "ಅಹಲ್ಯಾ, ಅಂದಿನ ಕಲ್ಲಿನೊಳಗ ಇಂದಿನ ಕಳೆ ತುಂಬುವ ಹೊಸ ಯುಗ ಬಂದಿದೆ ಈಗ-ಮರೆಯಬೇಡ.... ನಾನೂ ಕಲ್ಲಾಗಿದ್ದೆ.... ತ್ರೇತಾಯುಗದೊಳಗೆ ನಾನೇ ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದೆ.... ಅಂದಿನದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯುಪಕಾರ ಎಂದು, ಅಹಲ್ಯೇ, ಇಂದು ಈ ಕಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕಳೆ ತುಂಬಿರುವಿ ನೀನು." ಇಲ್ಲಿಯ ಅಹಲ್ಯೆ ಪತಿವ್ರತೆಯಲ್ಲ, ರಾಮ ಕರುಣಾಮಯಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಗೌತಮನಲ್ಲಿ ರಾಮನಿಗೆ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಕನಿಕರವಿಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ಸಾಯಲು ಬಿಟ್ಟು ಅವನು ಅಹಲ್ಯೆಯೊಡನೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಗೌತಮನ ಸಾವಿನಿಂದ 'ಅಪ್ಪ'ನಿಗೂ ಆನಂದವೇ. ಹೀಗೆ ಈ ಏಕಾಂಕ 'ಸುಖಾಂತ'ವಾದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಮೃದುಭಾವನೆಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪಾತ್ರದ ಬಗೆಗೂ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಅಶಕ್ಯ. ವಿಡಂಬನೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ತಿರಸ್ಕಾರವಿದ್ದ ಕಾಲ-ಖಂಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೃತಿ ಇದು. ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಚಾರಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಏಕಾಂಕವನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅಸಮರ್ಥನೀಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು. ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಅಹಲ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಲ್ಲ.

೯. ಕಾಮದಹನ (೧೯೩೪)

"ರಶಿಯಾದ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಚೇಕಪ ಎಂಬವರ Unwilling Martyr ಎಂಬ ದೃಶ್ಯದ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಬರೆದುದು" ಎನ್ನುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಮೊದಲು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೩೪ರಷ್ಟೇ ಮೊದಲೇ ಅವರಿಗೆ ಚೇಕಾಫ್‌ನ ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯವಿದ್ದಿತು ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ. 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟ್ಯ' ಲೇಖನ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಚೇಕಾಫ್‌ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದುದರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಚೇಕಾಫ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆ ವಿಮರ್ಶೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ.

ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಪಾತ್ರಗಳು-ಒಬ್ಬ 'ಸಂಸಾರಗಾಮಿ', ಇನ್ನೊಬ್ಬ 'ಸಂಸಾರಕಾಮಿ', 'ಸಂಸಾರಗಾಮಿ'ಯ ಸಂಕೇತ-ಹರಕು ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಘಂಟು. 'ಸಂಸಾರಕಾಮಿ' ಸಂಸಾರದ ರಣರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾದಿ, ಹಣ್ಣಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. 'ಸಂಸಾರಕಾಮಿ'ಗೆ 'ಸಂಸಾರಗಾಮಿ'ಯ ಸಹಾನುಭೂತಿಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ, ಆದರೆ 'ಸಂಸಾರಗಾಮಿ'ಗೆ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಕಂಪವಿಲ್ಲ; "ನಿನಗೇನು ಕಡಿಮಿಯೊ? ಹೆಂಡಿರು- ಮಕ್ಕಳು-ಸಂಸಾರ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಪುಣ್ಯ ಸಂಪಾದನೆ ಮಾಡೋವ ನೀನು" ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾನೆ. 'ಸಂಸಾರಕಾಮಿ' ಸಂಸಾರ ಎಂದರೇನು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿಯೇ ವಿವರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಸುಂದರ, ಸರಸ, ಜಾನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಂತ ಹೇಳ್ತಾರಲ್ಲ, ಅದು ಹೊರಗಿದ್ದವರಿಗೆ, ಇಲ್ಲಾ ಹೊತ್ತಾಗಿ ಎದ್ದವರಿಗೆ.... ಅದರ ಕಲ್ಲಿನ ನಡುವೆ ಸಿಕ್ಕು ಕಟ್‌ಕಟ್ ಅಂತ ಪುಡಿಯಾಗೊ ಆ ಕಾಳಿಗೆ ಆ ಹಾಡು ಏನನಿಸತದ ಯಾರಿಗಾದರೂ ವಿಚಾರ? ಹಾಅಂಗೇ ನನ್ನ ಗೋಳು, ಆಕೆ ನಗ್ನಗ್ತಾ ಸಾಮಾನಿನ list ಹೇಳೋವಾಗ ತನ್ನ ಅವಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇದು ಅವನ ಭಾಷ್ಯ. 'ಸಂಸಾರಗಾಮಿ' ಅವನ ಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಒದಗಿಸುವುದಂತೂ ದೂರ ಉಳಿಯಿತು. ಅದರ ಬದಲು ತನ್ನದೂ ಒಂದು ಹೊರೆಯನ್ನು ಅವನ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತಾನೆ. "ಕೊಡು, ಎಲ್ಲಾ ಕೊಡು, ಬೇಕಾದರೆ ನೀನೂ ನನ್ನ ಬೆನ್ನ ಮ್ಯಾಲ ಕೂತ್ಬಿಡು-ಒಯ್ತೀನಿ. ಎಲ್ಲಾರನ್ನ ಒಯ್ತೀನಿ ಒಂದು ದಿವಸ." ವಿಷಾದದ ಆಳದಿಂದ ಹೊರಟ ಈ ಮಾತುಗಳೊಡನೆ ದೃಶ್ಯ ಮುಕ್ತಾಯ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಚೆಕಾಫ್‌ನಿಂದಲೇ ಕಲಿತಿರಬೇಕು ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕುಲಕರ್ಣಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸರು ೧೯೩೪ರ ಫೆಬ್ರುವರಿ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ವಾರ್ಷಿಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಲ ಇದನ್ನು ಒಬ್ಬರೇ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದರು.[೧೯]

೧೦. ತ್ರಿಶೂಲ (೧೯೩೪)

ಭಾರತದ ಕುಟುಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರಣ ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿದೆ. (ಈ ವಿಷಯ ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ ಮೊದಲಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆಯ ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಬಹುದು.) ಇಲ್ಲಿಯ 'ಅವನು' ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ. ಇದ್ದ ಒಳ್ಳೆಯ ನೌಕರಿ ಬಿಟ್ಟು ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. (ಶ್ರೀರಂಗರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆಯ ಮುನ್ನೋಟವೆಂದೂ ಈ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಹೆಚ್ಚಿನದು.) "ಹಿರಿಯರನ್ನು ಹಾದಿಗೆ ತರುವುದು ಯಾವ ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸ ಅಲ್ಲ... ಧೈರ್ಯ ಮಾತ್ರ ಬೇಕು ಅದಕ್ಕೆ" ಎಂದು ತೋರಿಸಲು ಅವನು 'ಪರಶುರಾಮ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಹೋಗಿ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುಬಿದ್ದಿದ್ದಾನೆ. ಮೊಮ್ಮಗಳು ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದರೂ ಮಗ ಅವಳ ಮದುವೆ ಮಾಡದಿದ್ದುದಕ್ಕಾಗಿ ಖತಿಗೊಂಡ ಅವನ ತಂದೆ-ತಾಯಿ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ 'ಅವನ'ಗೆ ದುಃಖವಿಲ್ಲ; "ಹುಚ್ಚಾ, ಎಂದೋ ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬೇಕಾಗಿತ್ತು... ಬೆಳೆದ ಮಗನ ಕೂಡ ಸಲಿಗೆಯಿಂದ ಮಾತನಾಡೋದು ಹಿರಿತನದ ಲಕ್ಷಣ ಅಲ್ಲ. ಬೆಳೆದ ಮಗನ ಕೂಡ ಪ್ರೇಮದಿಂದ ನಡೆಯೋದು ಸ್ತ್ರೀಯಳಾದ ಮಾತೆಯ ಧರ್ಮವಲ್ಲ-ಅನ್ನುವ ರೂಢಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವವರಿಗೆ ತಂದೆ-ತಾಯ್ಗಳು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ತೀವ್ರ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗೋದು ಒಳಿತು" ಎನ್ನುವ ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ ಬೇಸರ ತರಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಶುರಾಮನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿದ್ದಾಗ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ದುರಂತ ನಡೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಹೆಂಡತಿ, ಮಗಳು ಇಬ್ಬರೂ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿ ಜೀವ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಘಟನೆಯಿಂದ 'ಅವನು' ಇನ್ನಷ್ಟು 'ಕಟುಕ' (ಗೆಳೆಯನ ಮಾತು)ನಾಗುತ್ತಾನೆ. "ನನ್ನ ಮಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಚಿರಂಜೀವಿ ಸೌಭಾಗ್ಯ-ಕಾಂಕ್ಷಿಣಿಯಾದಳು.... ಹಿರಿತನದ ಹೆಮ್ಮೆಯ ತಂದೆ, ಅಜ್ಞಾನದ ತವರ್ಮನೆ ತಾಯಿ, ಕಾಮದ ಕೈಗೊಂಬೆ ಹೆಂಡತಿ; ಹೋದಲ್ಲಿ ನಷ್ಟವಿಲ್ಲ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟವಿಲ್ಲ... ನನ್ನ ತ್ರಿಶೂಲ ಮುರಿಯಿತು... ಶಿವನಂತೆ ಸ್ಮಶಾನವಾಸಿಯಾದೆ." ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಅವನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದರೊಡನೆ ದೃಶ್ಯ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕಕಾರನ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿರೇಕವಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು 'ಮಾತೃದೇವೋ ಭವ', 'ಪಿತೃದೇವೋ ಭವ'ಗಳಂಥ ನೀತಿತತ್ವಗಳು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಾಗಲಿ, ನೈತಿಕತೆಯಾಗಲಿ ಅವನಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತಿಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೈತಿಕತೆ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

'ತ್ರಿಶೂಲ'ಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಥಕ್ರಿಯೆಯ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತದೆ.

೧೧. ಸಂಪೃಷ್ಟ ರಾಮಾಯಣ (೧೯೩೪)

'ಸಂಪೃಷ್ಟ ರಾಮಾಣ' ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿಂದೆಯೆ ಬಂದ 'ಉತ್ತರರಂಗ'ಗಳ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ದುರವಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಇಲ್ಲ ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "....ಅಂದಿನ ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಟ್ಟವೂ ಕೆಳಗಿನದೆ ಆಗಿತ್ತು ಎಂದು ಆಗಿನಂತೆ ಈಗಲೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.... ಇಡಿಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜೀವವಿದೆ, ಆ ಜೀವವೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನು ಈ ಎರಡು ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ."[೨೦]

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ದೋಷಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಕಷ್ಟು ಕಟುವಾಗಿಯೇ ಟೀಕಿಸಿದರೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, 'ಸಂಪೃಷ್ಟ ರಾಮಾಯಣ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಕಂಪನಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಮನೇಜರರ ಬಗೆಗಿನ ಅನುಕಂಪವೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. "ಮಜ್ಜೀವನಾ ಜಾನಕೀನಯನಾ" ಎಂದು ನಾಟಕಕಾರ ಬರೆದರೆ ಅದನ್ನು "ಮಜ್ಜಾವ ಜಾನಾ ಕೀ ನಹೀ ಆನಾ" ಎಂದು ಉಚ್ಚರಿಸುವ ಅಶಿಕ್ಷಿತ ನಟರು, ತಮಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಬೇಕು ಇದು ಬೇಕು ಎಂದು ಹಟ ಹಿಡಿಯುವ ನಾಟಕಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು, ನಟರ ಕೀಳುಮಟ್ಟದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ಪರ್ಧೆ-ಅಸೂಯೆಗಳು, ಅವರ ಚಟಗಳು ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನೂ ಎದುರಿಸಿ, ಸಹಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಮನದಟ್ಟಾಗುವಂತೆ, ಆದರೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ, ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೧೨. ಉತ್ತರ ರಂಗ (೧೯೩೫)

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದದಂಥ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ ನಂತರ ತಲೆದೋರಿದ ಬಿಕಟ್ಟು ಈ ಏಕಾಂಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರನೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು. ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದ, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾಗದ, ಮಾಲಕ-ನಟರು ಹಾಗೂ ಜೀವನವನ್ನು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ತೋರಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ನಾಟಕಕಾರ ಇವರ ವಿಸಂಗತತೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ:

ಗ್ರಂಥಕರ್ತ : *ನನಗೆ ಬಂದಾನ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ....ನಿಮಗ ನಾನು ಮುಂಚೆಯ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ? ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲ ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹೇಳಿದ್ದಿಲ್ಲ?....ಮನೆ ಅಂದ ಮಾತಿಗೆ ಮಂಚ ಇಡಬಹುದಾಗಿದೆ... ಒಂದು ಕಡೆ ಹಾಸಿಗೆ ಸುರುಳಿ ಇಡಬಹುದು...*

ಮಾಲಕ : *ಮಹಾಸ್ವಾಮೀ-ಹಾಸಿಗೆ ಸುರುಳಿ, ಧಾನ್ಯದ ಚೀಲ, ಧಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದ ಹಂಡೆ, ಅಂಬೆಗಾಲು ಹಾಕುವ ಅಜ್ಜ-ಇಂಥಾವೆಲ್ಲ ತರೋದು ಶಕ್ಯ ಇದ್ರ ನಾನು ಸಂಸಾರನ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರ್‍ತಿದ್ದ, ಈ ಹಾಳು ಕಂಪನಿಯೊಳಗ ಇಂಥಾ ಕಟಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹುಣದಾಡೋದಕಿಂತ-*

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯೇ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕಕಾರ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣನಾದರೆ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ಹೆದರುವ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾಲಕರು, ನಟರು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾರಣರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ದೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಅಭಾವದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ:

ಮಾಲಕ : *ನಾವು ನಾಟಕ ಮಾಡೋದು ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಗಾಗಿ....*

ಗುರುರಾಜ : *ಗ್ರೀನ್ ರೂಂ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲೋರು ನಾಟಕಾ ಬರದ್ರಲ್ಲಾ ಅಂತ (ಕನ್ನಡಿ) ಹಿಡಿದು ಚೂರಾತು ನೋಡ್ರಿ....*

ನಾಟಕಕಾರ : *ನಂ ನಾಟಕಾ ಅಂದ್ರ ಹೊಸ ನಾಟಕ. ಇದ್ದದ್ದು ಇದ್ದಾಂಗ ತೋರ್‍ಸೋ ನಾಟಕ.*

ಇದೆಲ್ಲದರ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಹಿಂದೆ ಸರಿದರೆ ('ನಾನು ನಾಟಕಾ ಬರೆಯೋದೇ ಇಲ್ಲ ಆಯಿತಿಲ್ಲೋ?') ಮಾಲಕ-ನಟರು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಿನೆಮಾ ಸೇರಲು ಹೊರಟುಬಿಡುತ್ತಾರೆ: ("ನಡಿಯೊ ನಿಂಗಾ, ನಡೀ ಗುರು. ಇಂತಾ ನಾಟಕಾ ಬರೆಯೋವವರ ಕಾಟಾ ತಪ್ಪಿಸೋಕಾದ್ರರೂ ನಾವೆಲ್ಲಾರೂ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕ ಹೋಗೋಣ-ಅಂದ್ರ ನಮ್ಮದೇ ಒಂದು ಸಿನಿಮಾ ಕಂಪನಿ ಮಾಡೋಣ"). ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ನೇರವಾಗಿ ಬರೆದುದರಲ್ಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಇಷ್ಟು ವಾಸ್ತವವಾದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಕಾಣಲಾರೆವು. ಇದು ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ.

೧೩. ತಾರಕ ಸಂಹಾರ (೧೯೩೫)

"ಏಕಾಂತಗಳ ಹೆಸರುಗಳ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲಿ, ವಸ್ತುವಿನ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ

ಪುರಾಣ (Mythology)ಗಳ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಅಥವಾ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಅವರವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ..." ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೨೧] ಪೌರಾಣಿಕವಲ್ಲದ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅವರು ಹೇರಳವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇವನ್ನು ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಈ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅವರು ಯಾವಾಗಲೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಯೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. 'ತಾರಕ ಸಂಹಾರ' ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಈ ಏಕಾಂಕ ಸ್ತ್ರೀಶಕ್ತಿಯ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳಿವೆ. ದೃಶ್ಯ ೧ರಲ್ಲಿ ವಸಂತ-ಕಾಮರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಶಕ್ತಿಸ್ಪರ್ಧೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತಾನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಕಳೆ, ಜೀವಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಬಲ್ಲೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ವಸಂತ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪಾರಿಜಾತಕ್ಕೆ ಬದನೆಗಳಾಗುವ ವಿಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯ ೨ರಲ್ಲಿ ಕಾಮನ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಿದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವೈರವೃತ್ತಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಬ್ರಹ್ಮ ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನೆ ಕಾಮಾತುರನಾಗಿ ಬೆನ್ನಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯ ನಿಜವಾದ ಶಕ್ತಿ ಎಂದರೆ ಸ್ತ್ರೀಶಕ್ತಿ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ರತಿಯ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. "ತಾರಕನ ಸಂಹಾರಕ ಯಾರೇ ಇರಲಿ, ರತಿಯೆ, ಸಂಹಾರದ ತಾರಕ ಮಾತ್ರ ನೀನು" ಎಂಬ ಇಂದ್ರನ ಪ್ರಶಂಸೆಯೊಂದಿಗೆ ಏಕಾಂಕ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶೈಲಿಯ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆ ಹಾಗೂ ವಾಚಾಳಿತನ ಈ ನಾಟಕದ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ದೋಷಗಳು.

೧೪. ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸರಸ್ವತಿ (೧೯೩೫)

ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಾರಂಭದ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿರುದ್ಯೋಗದ ಸಮಸ್ಯೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅದು ಆ ಕಾಲದ ಯುವಕರು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿತ್ತು. ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅದರ ತೀವ್ರವಾದ ಅನುಭವವಿತ್ತು. ಈ ಏಕಾಂಕದ ನಾಯಕ ಮಾಧವ ನಿರುದ್ಯೋಗದಿಂದ ತಾಳ್ಮೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯೇ ಕೊನೆಯ ಪರಿಹಾರವೆಂದು ಅದರ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಗೆಳೆಯ ಮಧುಸೂದನನೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯೇ, ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ತಾಳ್ಮೆಯಿದೆ. ಮಾಧವನಷ್ಟು ನಿರಾಶಾವಾದಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಹ್ಯಾಂಡ್‌ಬಿಲ್ಲೊಂದು ಅವನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಅವನ ಉದ್ಯೋಗದ ಆಸೆ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬಿ.ಎ.ಎಮ್.ಎ., ಪಿಚ್.ಡಿ. ಡಿಗ್ರಿ ಹೊಂದಿದವರೂ ಆ ಸರ್ಕಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಅಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚಾಗಿದೆ. ತಾವೂ ಈ ಸರ್ಕಸ್ ಯಾಕೆ ಸೇರಬಾರದು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅವರಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ ಮಾತ್ರ. ಏಕಾಂಕದ ತಿರುಳಿರುವುದು ಪ್ರಾಣಿರಕ್ಷಕ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿದ್ದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ. ಈ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಗಳಲ್ಲಿರುವವು ಹುಲಿ ಸಿಂಹಗಳಲ್ಲ,

ಮನುಷ್ಯಪ್ರಾಣಿಗಳು. ಒಂದರಲ್ಲಿ ಬರೀ ಹುಂಕರಿಸುವ ಬಿ.ಎ. ಆದ ಯುವಕ; ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಸವನೆ Appollonius Theorem ಪಠಿಸುವ ಬುದ್ಧಿವಂತ; ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಹೊಂದಿದ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ. ಕೊನೆಯದರಲ್ಲಿ ನೌಕರಿಗಾಗಿ ಅಪ್ಲಿಕೇಶನ್ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದ ತರುಣ. "ತಿಂಗಳೊಂದಕ್ಕೆ ಹದಿನೈದಕ್ಕಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಯಾರಿಗೂ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಪ್ರಾಣರಕ್ಷಕ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಈ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಕ್ರುದ್ಧನಾದ ಮಾಧವನಲ್ಲಿ ಈಗ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ವಿಚಾರ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಎಲ್ಲರೂ ಸಾಯಬೇಕು ಎಂಬ ಅವನ ನಿರ್ಧಾರದೊಡನೆ ಏಕಾಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ತಡೆಯಲು ಬಂದ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ, "ನನಗಲ್ಲೂ ಈ ಹಗ್ಗ! ಯಾರ್‍ಯಾರು ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗುವರೋ ಅವರಿಗಾಗಿ!" ಎಂದು ಮಾಧವ ಸಾರುತ್ತಾನೆ. ನಿರುದ್ಯೋಗದ ಸಮಸ್ಯೆ ಹಿಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಸೂಚನೆ ಇಲ್ಲಿರುವದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಶ್ರೀರಂಗರ Swiftian ವಿಡಂಬನೆ ಎಷ್ಟು ಕಟುವಾಗಬಲ್ಲದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ 'ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸರಸ್ವತಿ' ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.

೧೫. ನ-ನ್ನ-ದ-ಲ್ಲ (೧೯೩೫)

'ನನ್ನದಲ್ಲ'ದ ಸಮಸ್ಯೆಯೂ ನಿರುದ್ಯೋಗವೇ. ನಾಯಕನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಬದಲಾವಣೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಡಂಬನೆ 'ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸರಸ್ವತಿ'ಯಷ್ಟು ಕಟುವಾಗಿಲ್ಲ. 'ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸರಸ್ವತಿ'ಯ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಯುವಕರು ನೌಕರಿಯ ಆಸೆಯಿಂದ ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಪ್ರಾಣಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ದುರ್ಧರ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಲ್ಲ. ಏಕಾಂಕದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಮೀಸೆ ಬೋಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹೆಂಡತಿಯ ನಗೆಗೆ ಗುರಿಯಾದರೆ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬುಡವಿಲ್ಲದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಗೆಳೆಯರ ಚೇಷ್ಟೆಯ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವಾರು ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಯುವಕರಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಈ ಯುವಕನ ಅಸ್ತ್ರವೂ ಹಾಸ್ಯ.

ಯುವಕ ತನ್ನ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವೈಧವ್ಯದ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ: "ವೈಧವ್ಯ ಅಂದರ ಏನಂತ ತಿಳಿದಿರುವಿ? ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದ ವಿನಾಶ. ಹೆಂಗಸಿಗೆ ತಲೆಯ ಕೂದಲು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಗಂಡಸಿಗೆ ತುಟಿಯ ಕೂದಲು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಅವಳ ವೈಧವ್ಯವೆಂದರೆ ಆ ಜಯಸ್ತಂಭವನ್ನು ಕೆಡಹುವುದು, ಇವನ ವೈಧವ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಕೀರ್ತಿಪತಾಕೆಯನ್ನು ಕತ್ತರಿಸುವುದು." ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಯುವಕನ ಸುಖ ಬರೀ ಮಾತಿನ ಸುಖ. ಅವಳ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇವನಿಗೆ ನೌಕರಿ ಸಿಗದಿರುವ ಕಾರಣ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ: "ದೇವರು, ಧರ್ಮ, ಮಡಿ ಮೈಲಿಗೆ ಅಂದರ ಇಷ್ಟು ನಗತೀರಿ! ಒಂದು ಹಬ್ಬ, ಒಂದು ಹುಣ್ಣಿಮೆ-ಕಡೆಗೆ ಒಂದು ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅನ್ನೋದಾದ್ರೂ? ಸುಮ್ಮನೆ 'ಕೊಡು ಕೊಡು'

ಅಂದರೇನು ದೇವರು ಅನ್ನಛತ್ರ ಇಟ್ಟಾನೇನು?" ಇವರ ಸಂಸಾರ 'ಗತಿಗೆಟ್ಟ ಸಂಸಾರ'ವಾದರೂ ವಿರಸ ಸಂಸಾರವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಯುವಕ ಶಿಕ್ಷಿತ, ಸುಧಾರಿಸಿದವ, ಹೆಂಡತಿ, ಅಶಿಕ್ಷಿತೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥಳು. ಆದರೆ ಆ ಕಾಲದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿದೆ.

ತನ್ನ ಗೆಳೆಯರು ತನಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿಯಾರು ಎಂದು ಆಶಿಸಿದ ಯುವಕನಿಗೆ ಕಾದಿರುವುದು ನಿರಾಸೆ ಮತ್ತು ತಿರಸ್ಕಾರ. ಗೋವಿಂದ ಹಾಗೂ ಕಾಂತೇಶರೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಗಳೇ. ಆದರೆ ಅವರು ಪರಾವಲಂಬಿಗಳಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಹರಿಯಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಇಚ್ಛೆಯಾಗಲಿ, ಶಕ್ತಿಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಂತೆ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಯುವಕ ಪೆಚ್ಚು ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. "ಇವನಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿದಿದೆ" ಎಂದು ಗೆಳೆಯನೆಂದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ "ಇವನ ತಲೆ ತಿರುಗಿದೆ" ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ವಿದ್ಯೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಯುವಕ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸಮಾಧಾನ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಗೆಳೆಯರೆದುರು ಅವನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಸಹಾಯ. ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯೂ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸರಸ್ವತಿ' ಹಾಗೂ 'ನ-ನ್ನ-ದ-ಲ್ಲ' ಬರೆಯುವ ಮೊದಲೇ ನಿರುದ್ಯೋಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದರು. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಈ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೧೬. ಭಾಮಿನಿಯ ಭಾಗ್ಯೋದಯ (೧೯೩೭)

ಸ್ತ್ರೀ ಸಂಘಟನೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವುದು ಈ ಪ್ರಹಸನದ ಉದ್ದೇಶ. "ಬರಿಯದೊಂದು ಬಾಯ್ಮಾತು" ಎಂಬ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆ ಪ್ರಹಸನದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. "ಹೆಂಗಸರಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬೇಕು" ಎಂದು ಸಾಧಿಸಹೊರಟ ಸಂಘದ ಉದ್ದೇಶವೇನೋ ಗಂಭೀರವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸದಸ್ಯರ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಗಂಭೀರತೆ ಇಲ್ಲ. ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿನಿ ಹಾಗೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸದಸ್ಯೆ ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವರು ಸಂಘದ ಅಧ್ಯಕ್ಷೆ ಹಾಗೂ ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷೆಯರ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಧ್ಯಕ್ಷೆ ನಿರಕ್ಷರಿ. ಅವಳ ಗಂಡ ಮ್ಯುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಯ ಪ್ರೆಸಿಡೆಂಟ್ ಎಂದು ಅವಳಿಗೆ ಈ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆತಿದೆ. "ಮಹಾಭಾರತ ರಾಮಾಯಣಗಳ ಕತೆಗಳು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರ ಕ್ರಮಿಕ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿರಬಾರದು" ಎಂಬ ಗೊತ್ತುವಳಿ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಜಗಳಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಭೆ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸದಸ್ಯೆಯರಿಗೆ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಗಂಡಂದಿರದೇ

ಹೆದರಿಕೆ, ತಾಳಜಿ. ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಯಂತೂ "ಗಂಡಸರನ್ನೇ ಮೆಂಬರ ಮಾಡಿದರಾದೀತು ಅಂದರೆ ಸಂಘದ ಕೆಲಸ ಆದರೂ ಆದೀತು" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯದವಳು.

ಮಹಿಳಾ ಸಂಘಟನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಈಗ ಪೂರ್ತಿ ಬದಲಾಯಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಂಥ ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಉಳಿದಿಲ್ಲ.

'ಭಾಮಿನಿಯ ಭಾಗ್ಯೋದಯ' ಹಾಗೂ (ಲಭ್ಯವಿರದ) 'ದೇವಯಾನಿ' ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಿಯರನ್ನು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದ ಏಕಾಂಕಗಳು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಂತೂ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮಹಿಳೆಯರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವುದು ಅಪರೂಪವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.

೧೭. ಹನ್ನೊಂದೂವರೆ (೧೯೩೭)

ಫೇಬಿಯನ್ ಸೊಸೈಟಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆಯಿತ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಸೊಸೈಟಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿ ದುಡಿದ ಅನುಭವದ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ಭಾರತದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿಸಿದರು. ವಸಾಹತೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಭಾರತದ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೂ ಶಿಕ್ಷಣಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನಿಷ್ಫಲತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಹಳ ಮೊದಲೇ ಕಂಡುಹಿಡಿದರು. ('ಚೊಳ್ಳು ಗಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ' ಕೈಲಾಸಂರ ವಸ್ತು ಕೂಡ ಆಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಆಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಮರಿಸಬಹುದು.)

ಈ ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಮರಿ (ಪ್ರಾಯ ಮರಿ!)ಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಉಚ್ಚ ಶಿಕ್ಷಣದವರೆಗಿನ ಹಂತಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಅನಾವಶ್ಯಕವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ 'ಟೋಣಪ' ಹಾಗೂ ಆದರ ಸಂಪರ್ಕವೇ ಇಲ್ಲದ ದನಗಾಹಿ ಹುಡುಗರು -ಇಂಥ ಅತಿರೇಕಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವರಿಗೆ ಶಾಲೆ ಎಂದರೆ ಭಯದ ಮೂಲ. ಇದು 'ಹನ್ನೊಂದೂವರೆ'ಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂದೇಶವಾಗಿದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗದೇ ಹೋದುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಚಿಂತೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದನ್ನು ೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ 'ಇಂದಿನ ಶಿಕ್ಷಣ'ದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು: "ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ನೀತಿನಿಯಮಗಳಿಲ್ಲದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಶಿಕ್ಷಣ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಸಾರಿ ಪ್ರಯೋಜನವೇನು? ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನಕ್ಕೇ ಆದರ್ಶವಿಲ್ಲದಾಗ ಅಂತಹ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತ ಮಾಡಲು ಬಯಸುವುದು" ವಿವೇಕವಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ವಾದಿಸುತಾರೆ.[೨೨]

೧೮. ಹೌಹಾರಿದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ (೧೯೩೮)

ಇದೊಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಹಸನ. "Prime Minister! ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ! ಮುಖ್ಯ! ಮುಖ್ಯ ಮಂತ್ರಿಯಾದದ್ದೇ ತಪ್ಪು! minister ಆಗಿ ಒಂದು ತಿಂಗಳಾಗಿಲ್ಲ, ನನ್ನ (ತಾರುಣ್ಯ) ಎಲ್ಲಾ ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟಿತು!" ಎಂದು ಹಳಹಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾನಾ ತರಹದ ಜನರು ಡೆಪ್ಯೂಟೇಶನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಅಖಿಲ ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಮಹಿಳಾ ಪರಿಷತ್ತಿನ ಮುದ್ದತು ತುಂಬಿದ ಸದಸ್ಯರು, Young League ದ ತರುಣ ಅಧ್ಯಕ್ಷ, ರೈತಸಭೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಒಕ್ಕಲಿಗ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಬರುವವನು ಅಖಿಲ ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಗ್ರಂಥಕರ್ತರ ಪರಿಷತ್ತು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಗ್ರಂಥಕರ್ತ. ಇವನ ಹೆಸರು 'ಶ್ರೀರಂಗ'. ಇವನು ಬೇಡಲು ಬಂದಿರದೆ (ಒಂದೇ ವಾಕ್ಯದ ಮಾನಪತ್ರ) ನೀಡಲು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಈ ವಾಕ್ಯ "ದೇವರು ನಿಮಗೆ ದೀರ್ಘಾಯುಷ್ಯವನ್ನು ದಯಪಾಲಿಸಲಿ". ಆದರೆ ದೀರ್ಘಾಯುಷ್ಯ ಎಂದರೇನೇ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಗೆ ಹೆದರಿಕೆ. ಬದುಕು ಈಗಾಗಲೇ ಅವನಿಗೆ ಬೇಸರವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗನಿಗೆ ಸಿಗುವುದು ಬಹುಮಾನವಲ್ಲ, ಜೈಲಿನ ಶಿಕ್ಷೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ 'ತಿರುಕರ ಪಿಡುಗು' ಏಕಾಂಕದ ರಚನೆಯೇ 'ಹೌಹಾರಿದ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ'ದ ರಚನೆಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಎರಡು ಸಲ ತೆರೆ ಬೀಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಮರ್ಥನೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

೧೯. ಸುರಾಸುರಯುದ್ಧ (೧೯೩೯)

ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯರು ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಅಂಜುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇಂದು ದೇವತೆಗಳೇ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅಂಜುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದೆ ಎನ್ನುವ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಏಕಾಂಕ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯ ನಡೆಯುವುದು ಬ್ರಹ್ಮಲೋಕದಲ್ಲಿ. ವಿಷ್ಣು, ಬ್ರಹ್ಮ ಮೊದಲಾದ ದೇವತೆಗಳು ಮಾನವಲೋಕದೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತ ಶೇಷನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಭೂಲೋಕದ ಆಗುಹೋಗುಗಳ ಪರಿಚಯವಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ ಈಗ ಎಷ್ಟು ಬಲಿತಿದ್ದಾನೆಂದರೆ ಸಮುದ್ರಮಂಥನದಲ್ಲಿ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ದೊರೆತ ಹದಿನಾಲ್ಕು ರತ್ನಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಸುರೆಯನ್ನು ದೇವಲೋಕದಿಂದ ಅಪಹರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ.... ಸುರೆಯಿಲ್ಲದೆ ದೇವತೆಗಳ ಅವಸ್ಥೆ ಶೋಚನೀಯವಾಗಿದೆ. ಬ್ರಹ್ಮ ಶಿವನಿಗೆ ಮಾನವಸಂಹಾರದ ಆದೇಶವನ್ನೇನೋ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಶಿವನೂ ಅಸಹಾಯ: "ನಾನು ಹಾಲಾಹಲ ವೊಂದನ್ನೆ ದಕ್ಕಿಸಿದರೆ ಮಾನವರು ಎಷ್ಟೋ ಹಾಲಾಹಲಗಳನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ." ಕೊನೆಗೆ ಮಾನವನ ಗುಣದೋಷಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲ ಇಂದ್ರನಿಗೆ ಸುರಾಸಂಸ್ಥಾಪನೆಯ ಕಾರ್ಯ ವಹಿಸಿಕೊಡುವುದೆಂದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಸ್ಥಳ ಅಮರಾವತಿ. ಇಂದ್ರ ಎಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳ ಸಭೆ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಸಭೆಗೆ ಯಾರೂ ಬಂದಿಲ್ಲ. "ಅಗ್ನಿ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡನೆ?.... ವಾಯುವು ಹಾರಿಹೋದನೇ ಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ? ವರುಣ ಮುಳುಗಿದನೇ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ?" ಎಂದು ಇಂದ್ರ ಆರ್ಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನೊಬ್ಬನೇ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹಠಾತ್ತಾಗಿ ಬಂದ ಮರ್ತ್ಯನನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ಇನ್ನು ಯಾರೂ ಯಜ್ಞ ಮಾಡೋದಿಲ್ಲ. ಸೋಮ ನೀಡೋದಿಲ್ಲ. ಕದ್ದು ಯಜ್ಞ ಮಾಡುವುದು ಹಿಂಸೆ; ಕದ್ದು ಸೋಮ ಕುಡಿಯುವುದು ಅಸಹ್ಯ; ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ ಸತ್ಯ ಅಹಿಂಸೆಗಳ ಕಾಲ...." ಎಂದು ಮರ್ತ್ಯ ಘೋಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸುರಾಸಂಗ್ರಹವನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಿರ್ವಿಣ್ಣರಾದ ದೇವತೆಗಳು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಮಾನವರಿಗೆ ಧಿಕ್ಕಾರ ಹಾಕುವವರೇ. ಅವರ ಹಿಂದೆಯೆ ಕೈಯಲ್ಲೊಂದು ಸೋಮಪಾತ್ರೆ ಹಿಡಿದ ಋಷಿಯೊಬ್ಬನ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಮ ಆ ಪಾತ್ರೆಗೆ ಕೈ ಹಾಕಿದಾಗ ಸುರೆ ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಅವಕಾಶವೆಂದು ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಗರ ಬಿದ್ದು ಅದನ್ನು ನೆಕ್ಕತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ಋಷಿಯೇ ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಸುರಲೋಕವನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ ಮಾನವರಾಗಿ ಅವತರಿಸಿರಿ." ಆದರೆ ಬಲೋನ್ಮತ್ತ ದೇವತೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಮಾನವನ ಮೇಲೆ ಬಲಪ್ರಯೋಗ ಆಗಲೇಬೇಕು ಎಂದು ಅವರ ಹಟ. ಮರ್ತ್ಯ ಇದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದಾನೆ: "ನೀವೆಲ್ಲರೂ ಮಾನವನ ಕಿರುಬೆರಳಿನ ವಶವಾಗಿದ್ದೀರಿ, ಬಟನ್ ಒತ್ತಿದರೆ ಸಾಕು, ಮಳೆ ಬೀಳುವುದು, ಒಲೆ ಹೊತ್ತುವುದು, ಗಾಳಿ ಬೀಸುವುದು, ಜೀವ ಹಾರುವುದು." ಅವನಿಗೆ ದೇವತೆಗಳು ನಿರುಪಯೋಗಿ, ಸುರಾಪಾತ್ರೆ ಒಡೆಯುವುದರೊಡನೆ ದೃಶ್ಯದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಾನವನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಹೆಮ್ಮೆಪಡುತ್ತದಾದರೂ ಇದೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊನೆಯ ಮಾತಲ್ಲ. ಆದರೆ ದೇವತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಧೋರಣೆ ಎಂದೂ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ, ದೇವತೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ರಹಸ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾನವನಲ್ಲಿದ್ದ ಭೀತಿಯೇ ಕಾರಣ ಎಂದು ಅವರ ದೃಢವಾದ ನಂಬುಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಭೀತಿ ಮಾಯವಾಗದೆಯೆ ಅವನ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಲಾರದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಹಲವಾರು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮರ್ತ್ಯನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಭೀತಿಯಿಲ್ಲ. ಯಜ್ಞ, ಯಾಗಾದಿ ಕರ್ಮಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. ಮಾನವನ ನಂಬುಗೆಗಳೇ ದೇವತೆಗಳ ಶಕ್ತಿಯ ಆಧಾರವಾದುದರಿಂದ ಆ ನಂಬುಗೆಗಳು ಇಲ್ಲವಾದಾಗ ದೇವತೆಗಳ ಶಕ್ತಿಯೂ ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಪ್ರಚಾರದ ಆವೇಶವಿಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಕಲ್ಪನೆ ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ದೇವತಾಲೋಕ- ಮರ್ತ್ಯಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನಪಲ್ಲಟವಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬರ ಶಕ್ತಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಿಷ್ಪುರಾಣೀಕರಣ (demythification)ದ ಕ್ರಿಯೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ.

೨೦. ಛಾದ್ದುಕಾನ (೧೯೪೦)

ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಇಲೆಕ್ಷನ್ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನವನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ರೀತಿಯ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ಈ ದೃಶ್ಯದ ವಸ್ತು. ಇಲ್ಲಿಯ 'ಹಿರಿಯಾಳು' ಚುನಾವಣೆಯ ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ದೂರವಿರಬೇಕೆನ್ನುವವ. ಆದರೆ 'ಮರಿಯಾಳು'ವಿಗೆ ಅವನ ಸಹಾಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಅವನನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣದೆ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಛಾದ್ದುಕಾನ (tea shop)ಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವನೆದುರು ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಇದೆ. ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಜನ ಇನ್ನೊಂದು ಜಾತಿಯ ಜನ ತಯಾರಿಸಿದ ಚಹ ಕುಡಿಯಲು ಸಿದ್ಧರಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮತ ಗಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಚಹ ಕೊಡಲೇಬೇಕು. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸುವವನು ಛಾದ್ದುಕಾನ ಮಾಲಿಕ. ಎಲ್ಲಾ ತರದ ಛಾ ಟೀ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಬೋರ್ಡು ಬರೆಯಿಸುವ ವಿಚಾರ ಅವನದು. ಆದರೆ ಗೆರೆಯಾಳುವಿನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪದ್ಧವಾಗಿ "ಇಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ತರದ ಜಾತಿ ಮಾರಲೀಕ ಸಿಗ್ತಾಳ" ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನ ಕನ್ನಡ ಅಷ್ಟಕ್ಕಷ್ಟೇ. 'ಛಾದ್ದುಕಾನ' ಅಂದರೆ ಬರಿಯ tea shop ಎಂದು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೇ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪಕ್ಷದ ಅಥವಾ ಪಕ್ಷಗಳ ಸಂಕೇತವೆಂದು ನೋಡಿದಾಗ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲೆಕ್ಷನ್‌ಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತವಾದುದು ಎನ್ನುವುದು ಹೊಳೆಯಬಹುದು.

ಇಲೆಕ್ಷನ್ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಇನ್ನೊಂದು ಏಕಾಂಕ 'ವೋಟಂಬಾಂಬ'ನ್ನೂ ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹಲವಾರು ಇಲೆಕ್ಷನ್ ಎದುರಿಸಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ ಕೂಡ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಗೂಢ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಏಕಾಂಕದ ಪದ್ಮನಾಭಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಗೌಡ ಇವರು ಈ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣರು, "ನಾನು ವೋಟಂ ಬಾಂಬ ಅಂತ ಯಾಕ ಅಂದೆ? ಆ ಬಾಂಬು ಒಂದು ಜಾಗೆ ಅಲ್ಲ, ಹತ್ತು ಜಾಗದಾಗ ಬೀಳ್ತದಂತೆ ಒಂದೇಟಿಗೆ... ಹಾಂಗ ನಮ್ದೂ ವೋಟ, ನಿಂತವ್ರಿಗೆಲ್ಲಾರಿಗೂ ಬೀಳೋದು ಒಂದೇಟಿಗೆಂತ- **ವೋಟಂ ಬಾಂಬದು**!" ಎಂದು ಆಚಾರ್ಯರು **ವೋಟಂ ಬಾಂಬಿನ** ಭಾಷ್ಯ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ.

೨೧. ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರವಾಹ (೧೯೪೧)

ದಾಂಪತ್ಯದ ಸಿಹಿಕಹಿಗಳು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿವೆ ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದು ಈ ಏಕಾಂಕದ ಉದ್ದೇಶ. ರಂಗತಂತ್ರವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದದ್ದು. ಒಂದೇ ವೇಳೆಗೆ ಎರಡು ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಒಂದೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯಂತೆ ಕೇಳಿಬರುವುದು ಈ ತಂತ್ರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮನೆಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದೆ. ಈ ತಂತ್ರದ ಸೂಚನೆ ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಂಗದ

ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು 'ಈಕೆ'ಯ ಗಂಡ ಹಾಗೂ 'ಆತ'ನ ಹೆಂಡತಿ. 'ಈಕೆ' 'ಆತ' ಇಬ್ಬರೂ ರೋಗಿಗಳು. ತೆರೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. 'ಆತ' 'ಈಕೆ' ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಉತ್ತರಿಸುವಂತೆ ಮಾತಾಡುವುದೇ ಅನುಭವದ ಅದ್ಭುತ. ಸಂನಿವೇಶ ಗಂಭೀರವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ. 'ಈಕೆ'ಯ ಗಂಡ, 'ಆತ'ನ ಹೆಂಡತಿ ಜ್ವರ ಬಂದು ಮಲಗಿದ್ದಾರೆ. ಜ್ವರ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ತಮ್ಮತ್ತ ಬೇರೆಯವರ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಎಳೆಯುವ ಸಾಧನವನ್ನಾಗಿ ಇಬ್ಬರೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ತಕರಾರುಗಳ ನಡುವೆ ಸರಸದ ಮಾತುಗಳೂ ಬರುತ್ತವೆ. ಇರಬೇಕಾದುದಲ್ಲಿಯೆ ಇದ್ದ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು- ಕೋಟು, ರುಮಾಲು, ಕನ್ನಡಕ, ಗಡಿಯಾರ - ಹುಡುಕುವ 'ಆತ'ನ ಗಡಿಬಿಡಿ, ಗಂಡನ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೂಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ 'ಆಕೆ'ಯ ಚಾಣಾಕ್ಷತನ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಗಿಂತ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆಯೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ. ಈ ಏಕಾಂಕದ ಮಹತ್ವವಿರುವುದು ಅದು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ಹೊಸ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ.

"ಈ ದೃಶ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವೆಂದರೆ ಚಿತ್ರಶಕ್ತಿ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆ, ವಿಡಂಬನೆಗಳು ವಿರಳವಾಗಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡದ್ದು" ಎಂದು ಏಕಾಂಕದ ಬಗ್ಗೆ ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರು ಹೇಳಿದುದು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ವಿಮರ್ಶೆ.[೨೩]

೨೨. ಶರಪಂಜರ (೧೯೪೪)

'ಶರಪಂಜರ' ಶ್ರೀರಂಗರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಪುರಾಣ, ವಾಸ್ತವ, ಕಲ್ಪನೆ, ವಿಡಂಬನೆ, ಹಾಸ್ಯಗಳು ಅಭಿನ್ನವೆಂಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಕೊಂಡಿವೆ. ಪೆನ್‌ಶನ್‌ದಾರ 'ಮುದುಕ' ಇಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುಗದ ಭೀಷ್ಮನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇವನಿಗೂ ಮಹಾಭಾರತದ ಭೀಷ್ಮನಿಗೂ ಅಜಗಜಾಂತರ. 'ಯುವಕ' ಈ ಅಂತರವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ; "ಹೆಂಗಸರಿಗೆ ಬೆನ್ನು ತೋರುವ ಭೀಷ್ಮನೆಲ್ಲಿ? ಬೆನ್ನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಎದುರಿಸುವ ನೀನೆಲ್ಲಿ?" ಎಂಬತ್ತು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಾದರೂ 'ಮುದುಕ'ನಲ್ಲಿ ವಿರಕ್ತಿಯೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ. "ನನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಯಾರಿಗೂ ಸಾಗೋದೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಅವನದು. ವಾಸ್ತವವೂ ಅಲ್ಲದ, ಕನಸೂ ಅಲ್ಲದ ಒಂದು ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಭೂತಕಾಲ ಅವನನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತದೆ. ಬಾವಿ ಬಿದ್ದು ಜೀವ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಚಿಕ್ಕ ಹೆಂಡತಿ, ಇವನ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ 'ಯುವಕ', ವಂಚನೆಗೊಳಗಾದ ಸೂಳೆ, 'ಮುದುಕ'ನಿಂದ ಹಾಳಾದವರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಂತಿರುವ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಕ ಗೃಹಸ್ಥ-ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ಮದ ಮೂರ್ತಿಗಳಾಗಿ ಅವನೆದುರು ಬರುತ್ತಾರೆ. ತಮಗಾದ ಅನ್ಯಾಯಗಳಿಗಾಗಿ ಅವನನ್ನು ದೂಷಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಸಂಸಾರಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬೇರೊಬ್ಬ ತರುಣ ಸೇನಾಪತಿ ಬೇಕಾಗಿದ್ದಾನೆ-ಆದ್ದರಿಂದ-ದಯವಿಟ್ಟು ಶರ-ಪಂಜರದಲ್ಲಿ ಮಲಗಿಕೊ" ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. 'ಯುವಕ' ಮಂತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ಭೀಷ್ಮಾಯ-ಕೆಳಗ ಹಾಕರಿ ಇವನ್ನ;

ಅಮಿತ ಕರ್ಮಣೀ-ಬಹಳ ಕೆಲಸ ತನಗೆ ಅಂತ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದನಲ್ಲವೆ? ಸೋಪಧಾನಂ-ತಲೆದಿಂಬು.... ನರವ್ಯಾಘ್ರ-ಯಾಕೆಂದರೆ ಹುಲಿಯ ಹಾಗೆ ಮಂದಿಯ ಜೀವ ನುಂಗುತಿದ್ದ... ಶರ್ಯೆ... ಸನ್ನತ ಪರ್ವಭಿಃ.... ಶರಾ ಬರೆಯಲಿ ಅಂತ....

ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲದ 'ಮುದುಕ'ನ ಬಗ್ಗೆ ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ "... ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಮೊನಚಾದಂತೆ ಮುದುಕ ನಮ್ಮ ಹಾಸ್ಯ ತಿರಸ್ಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಮ್ಮ ಕನಿಕರಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ" ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. 'ಶರಪಂಜರ'ದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಭಾವನೆಗೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ 'ಘಟನೆ'ಗಳು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವುಗಳಲ್ಲ.[೨೪]

೨೩. ನಿರಾಹಾರ (೧೯೪೪)

ಬಂಗಾಲದ ಬರಗಾಲಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ಪಂದಿಸಿದಾಗ ಹೊರ ಬಂದ 'ಮುನ್ನೋಟ', 'ಭಾಗ್ಯದ ಬರಗಾಲ', 'ಹಸಿವೆಯ ಹಗಲುಗನಸು' ಹಾಗೂ 'ಬಕಾಸುರ' ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಏಕಾಂಕಗಳು ನಿರಾಹಾರ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿವೆ. ಮುನ್ನುಡಿಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ 'ನಿರಾಹಾರದ ನೀತಿ' ಎಂಬ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹರಟೆಯಿದೆ. ಈ ಸಂಗ್ರಹದ ಯಾವ ಏಕಾಂಕವೂ 'ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ'ದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಲಕ್ಷಣ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಮಹತ್ತ್ವವಿದ್ದೇ ಇದೆ.

ಬರಗಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಜನ ಉಪವಾಸದಿಂದ ಸಾಯುವುದಕ್ಕೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅನವಶ್ಯ ಭಾವುಕರು ಕೈಕೊಳ್ಳುವ 'ನಿರಾಹಾರ'ಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರ 'ನಿರಾಹಾರದ ನೀತಿ'ಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ದೇವ, ದೇವತೆಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ಆಹಾರ, ರಕ್ಷಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು 'ನಿರಾಹಾರದ ನೀತಿ'ಯ ಉದ್ದೇಶ: "ನಮ್ಮಿಂದ ಈ ದೇವತೆಗಳ ಉಪಜೀವನವಲ್ಲ ಇವರಿಂದಲೆ ನಮ್ಮ ಉಪಜೀವನ ಎಂಬ ವಿಪರ್ಯಸ್ತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇವರ ನಂಬುಗೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ್ದೇವೆ." ದೇವ ದೇವತೆಗಳ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಡೆಯಿಸುವ ಹಲ್ಲೆಯನ್ನು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಕಠಿಣ. ಆದರೆ ಇದು ಸನಾತನ ಆಚರಣೆ, ನಂಬುಗೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರ ದೃಢವಾದ ನಿಲುವಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೂ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುವ ಯಾವ ಅವಕಾಶವನ್ನೂ ಅವರು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಮುನ್ನೋಟ

'ಮುನ್ನೋಟ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು 'ನಾಟಕಕಾರ'ನನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಮಾಜದ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು, ಅನಾಥ ಅಬಲೆಯ ಆರ್ತನಿನಾದವನ್ನು' ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಬಂದ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಬರಗಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟಕ ಬರೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹಟ ತೊಡುವುದು ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದ ಹಸಿದವನಿಗೆ ಒಂದು ತುತ್ತು ಅನ್ನ ಕೊಡದೇ

ಇರುವುದು ಅವನ ಪ್ರಶಂಸಕನಾದ 'ವಾಹವ್ವಾಕಾರ'ನಿಗೆ ಖೇದದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ನಾಟಕಕಾರನ ತರ್ಕವೇ ಬೇರೆ. ಯಾವ ಸಾಹಿತಿ ಬರಗಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಬರಗಾಲದ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಸರಕಾರದೊಡನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. ತನ್ನ ಕೈ ಬರೆಯುವ ಕೈ, ನೀಡುವ ಕೈ ಅಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಿವರಣೆ. ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನೇ ಆನಂದಮಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅನ್ನಕ್ಕಾಗಿ ಒದ್ದಾಡುವ ಹುಳು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ದರ್ಶನ. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ 'ನಾಟಕಕಾರ' ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ (ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ) ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಅವನ ನಿಲುವು ಬೇರೆಯೇ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಗಾಲದ ಸುದ್ದಿ ಬಂದಾಗಿನಿಂದ ಅವನು ಊಟವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಸಂಗತಿ 'ತರುಣ' ('ಅವನ ಹೃದಯ')ನಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿಯ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕಾರ' ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸುವುದು ಅವನಿಗೆ ಒಪ್ಪದ ವಿಷಯ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನ ಮಾತು ಹಾಗೂ ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ವಿರೋಧ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ವಿರೋಧದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಯಿದೆ.

'ಭಾಗ್ಯದ ಬರಗಾಲ'ದಲ್ಲಿ ಬರಗಾಲದಂಥ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಕಟಕ್ಕೆ ಸಮಾಜದ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ರೀತಿಯ ಟೀಕೆಯಿದೆ. ಬರಗಾಲದ ನಿಮಿತ್ತ ಕರೆಯಲಾದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಕ್ಷ, ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ, ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರ, ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕರು, ಮಹಿಳಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ - ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಂಕುಚಿತ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾರೆಯೆ ವಿನಾ ವಿಧಾಯಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಚಾರವನ್ನೇ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ವೈದಿಕ ಸಂಘದ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಹಂ.ಸ. ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಬರಗಾಲ ಭಗವಂತನ 'ಕೋಪಾನುಗ್ರಹ', ಗಾಂಧೀವಾದಿ ಸೂರಪ್ಪನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಬರುವವರೆಗೆ ಇಂಥ ಸಮಸೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರವಿಲ್ಲ, ಸಾಮ್ಯವಾದಿ ಯಾರಪ್ಪನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ದುಡ್ಡಪ್ಪನವರ ಕಾರಸ್ಥಾನ; ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸುಸಂಧಿ; ಕವಿಗಳಿಗಂತೂ ಇದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ಅಲ್ಲ: "ಜೀವನ ಅಂದ್ರ ತಿನ್ನೂದೊಂದೇ ಅಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವರ ಘೋಷಣೆ; .....ಆದರೆ ಸಭೆಗೆ ಅನಾಹುತನಾಗಿ ಬರುವ ರೈತನೊಬ್ಬನೇ ಧಾನ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಹಾಯ ತರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಧ್ಯಕ್ಷರು 'ಹುಂಬ'ನೆಂದು ಅವನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ಸಂದೇಶದಷ್ಟೇ ಅದರ ರಚನೆಯೂ ಸರಳವಾಗಿದೆ.

'ಹಸಿವೆಯ ಹಗಲುಗನಸು' 'ಖಂಡತುಂಡ'ದ ಬಾತ್ಮೀದಾರನ ಹಗಲುಗನಸು. ಈ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಷ್ಣು, ರುದ್ರ, ಷಣ್ಮುಖ, ಯಮ-ಎಲ್ಲರೂ ಆಹಾರ ನಿಯಂತ್ರಣ ಇಲಾಖೆಯ ನೌಕರರಾಗಿ ಅವತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಮೂಲ ಗುಣಗಳೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ, ಬ್ರಹ್ಮಯ್ಯ, - ಕಂಟ್ರೋಲದಾರ್, ರುದ್ರಪ್ಪಾ ವಿಲಾಸದಾರ್, ವಿಷ್ಣುಪಂತ

ಸುಮಾಲ್‌ದಾರ್ ಇತ್ಯಾದಿ. ನಿಯಂತ್ರಣ ಇಲಾಖೆಯ ಅವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಟೀಕಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಿಧಾನ.

'ಬಕಾಸುರ' ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಉತ್ತಮವಾದುದು. ಈ ನಾಟಕದ 'ಸಂಸಾರಿಗ' ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸಂಕುಚಿತ ಸ್ವಾರ್ಥ-ಮನೋವೃತ್ತಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಯುದ್ಧದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಈಗಾಗಲೇ ಎರಡು ವರ್ಷ ಸಾಲುವಷ್ಟು ಧಾನ್ಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಬರಗಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾಯುವವರೆಲ್ಲ ದಡ್ಡರು: "ದಡ್ಡ ರಂಡೇವು! ಬರಗಾಲದಾಗ ಹ್ಯಾಂಗ ಪಟಪಟಾ ಸತ್ತು ಹೋದವು! ದೊರೆಯುವಾಗ ಸಾಮಾನು ಕೂಡ್ಹಾಕಿದ್ರ ಯಾಕೆ ಸಾಯತಿದ್ರು ಹೇಳು" ಎಂದು ಗೆಳೆಯ ಹನುಮಂತರಾಯನಿಗೆ ಅವನ ಸವಾಲು. ಆದರೆ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾರಲ್ಲೂ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. "ಹೀಂಗೇ ನೋಡ್ರಿ, ದಿನಾ ಮುಂಜಾನೆದ್ದು ಹುಡುಗ್ರನ್ನ ಹೊಡೆದೆಬ್ಬಿಸಿ ಕಳಿಸ್ತಾರ. ಅಂಗ್ಡಂಗ್ಡಿ ತಿರುಗಿತಿರ್ಗಿ ಸಾಮಾನ್ತಂದ್ಹಾಕೋದ್ರಾಗ ಸಾಲೀನೇ ಬಿಡಿಸಿದ್ಹಾಂಗ ಆಗೇದ ಹುಡುಗ್ರನ್ನ!" -ಇದು ರೋಸಿಗೆದ್ದ ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯ ತಕರಾರು. ಮಗ ಶೀನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿಯೇ ಬಂಡೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕಾಳಿನ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಬೆಂಕಿಯಿಡುವ ಬೆದರಿಕೆಯವರೆಗೆ ಅವನ ಅಸಹನೆ ಬೆಳೆದಿದೆ: "ಎಲ್ಲಾರೂ ಸತ್ತರೆ ನಾನೂ ಸಾಯುವವನೆ!" ಎನ್ನುವ ನಿರ್ಧಾರ ಅವನದು. "ನೀವು ಕಾಳು ಕೊಡೋದಕ ನನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಿಷ್ಟು ಬೇಗ ಬಿದ್ದದ!" ಎಂದು ಸಂಸಾರಿಗ ಗೋಗರೆದರೆ "ಅದು ಮಂದಿಯ ಜೀವ ತಿಂದೇ ಶಾಂತ ಆಗೋ ಬಕಾಸುರನ ಜಠರಾಗ್ನಿ" ಎಂದು ಮಗ ಶೀನು ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಸಂಸಾರಿಗನ ಕುರುಡು ಸ್ವಾರ್ಥದ ತಾಂಡವದಲ್ಲಿಯೂ 'ಹೆಂಡತಿ' ಹಾಗೂ 'ಶೀನೂ' ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಹೃದಯವಂತಿಕೆ ಒಂದು ಆಶಾದಾಯಕ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಂಗ್ರಹದ ಕೊನೆಯ ಏಕಾಂಕ 'ಬೀದಿಯ ಭೂತ'ದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲದ ಬರಗಾಲ ನರಸಿಂಗರಾಯನಂಥವರಿಗೆ ಒಂದು ಸುದ್ದಿ, ಬೆಳಗಿನ ಹರಟೆಗಳ ಒಂದು ವಿಷಯ. ಬರಗಾಲ ಬಂಗಾಲಿಗಳ ದುರಹಂಕಾರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಶಿಕ್ಷೆ ಎಂದು ನರಸಿಂಗರಾಯನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ತಮಣಾಚಾರಿಗೆ ಸತ್ತವರು ತಮ್ಮ ಜಾತಿಯವರೊ, ಮುಸಲ್ಮಾನರೊ ಎಂಬ ಕುತೂಹಲ. ನರಸಿಂಗರಾಯ ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಮಾನವಸಹಜವಾದ ಅನುಕಂಪದ ಹನಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡಲು ಬಂದ ಹೆಂಗುಸನ್ನು ಅವನು ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ದೂರ ಅಟ್ಟುತ್ತಾನೆ: "ಹೋಗಲಿ ಪೀಡಾ, ದೊಡ್ಡ ರಸ್ತೇಕ್ಕ, ಒಂದು ಮಿಲಿಟರಿ ಮೋಟಾರಿನ ಕೆಳಗಾದ್ರೂ ಬಿದ್ದು ಸತ್ತೀತು" ಎಂದು ಅವನ ಆಸೆ. ಹಸಿದು ಕೆಲಸ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಹಳ್ಳಿಗ ಮನೆಯ ಎದುರೇ ಕುಸಿದರೂ ಅವನ ಎದೆ ಕರಗುವುದಿಲ್ಲ. ತಮಣಾಚಾರಿಗೆ ಅವನ ಜಾತಿಯ ಕಾಳಜಿ!" ಯಾವ ಜಾತಿಯೊ, ಯಾವ ರೋಗನೊ ಅದಕ್ಕೊಂದಿಷ್ಟು ದೂರ ಇರ್ರಿ!" ಎಂದು ನರಸಿಂಗರಾಯನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಡಾಕ್ಟರ್ ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವಳಿಗೆ ಹೃದಯ

ಇದೆ: "ರೋಗ ಇಲ್ಲ, ರುಜೆ ಇಲ್ಲ, ಹಾಸೋದಿಲ್ಲೇನ್ರೀ... ಹಸಿದು ನಿತ್ರಾಣ ಆಗೇದ" ಎಂದವಳೇ ಅವನಿಗೆ ಮಜ್ಜಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ನರಸಿಂಗರಾಯನಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಂಶಯ: "ಒಂದ್ಹನಿ ಮಜ್ಜಿಗೆಗಾಗಿ. ಈ ಮೋಸದ ನಾಟಕ ಮಾಡಿದ" ಎಂದು ಅವನ ತಕರಾರು. "ಯಾಕ ಉಳೀತೋ ಹೋಡಿ, ಗತಿಗೇಡಿ" ಎಂಬ ಹೆಂಡತಿಯ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ಬಡವರ ಹಣೆಯ ಬರೆಹಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಭಾಷ್ಯದಂತಿದೆ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸ್ವಾರ್ಥ, ಹೃದಯಹೀನತೆಯ ಟೀಕೆ ಹರಿಜನ್ವಾರದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಖರವಾಗಿದೆ.

೨೪. ಶ್ರಾದ್ಧ ಸೋಶಲಿಝಂ

ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದ ಕರ್ಮಕಾಂಡದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ಅಸಹನೆಯಿದ್ದಿತು. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಶ್ರಾದ್ಧಕರ್ಮದ ಅಂಗವಾದ ಪಿಂಡಪ್ರದಾನದ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕಟುವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಡವರು ಅನ್ನವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಾಗೆಗಳಿಗೆ ಅನ್ನ ಬಡಿಸುವುದು ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಶ್ರಾದ್ಧಕರ್ಮ ರಿಟೈರ್ಡ್ ರಂಗಣ್ಣನ ಹೆಂಡತಿಯದು. ಪಿಂಡಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾಗೆಗಳು ಬರುವುದನ್ನು ಕಾಯುತ್ತ ಮನೆಯಾಳು ಮಲ್ಲಪ್ಪ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಣೆ ಕಾರಭಾರಿ ಕಿಟ್ಟಣ್ಣನದು. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಕರ್ಮದಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗೂ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ. ಮಲ್ಲಣ್ಣನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಂತೂ ಇದೊಂದು ಅರ್ಥಹೀನ ಕೆಲಸ. "ನೀಯೇನು ಕಾಗೆಯೇನು?" ಎಂದು ಕಿಟ್ಟಣ್ಣ ಕೇಳಿದಾಗ "ಕಾಗೆ! ಕಾಗೆಯೇನ್ ತಡದೀತ್ರೀ ನಮ್ಮಂಥಾ ಬಡ್ಮಂದೀ ಮುಂದ?" ಎಂದು ಮಲ್ಲಣ್ಣಾ ಸಮಾಧಾನದಿಂದಲೇ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಿಟ್ಟಣ್ಣಾ ತನ್ನ ಪರಾವಲಂಬೀ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಹೇಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನು ಅಸಹಾಯ. ಕಾಗೆ ಪಿಂಡ ಒಯ್ದರೆ ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಊಟಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗವಾಗುವುದೆಂದು ರಂಗಣ್ಣನ ಎಣಿಕೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಪಿಂಡಗಳನ್ನಿಡಲು ಅವನು ಕಿಟ್ಟಣ್ಣನನ್ನು ಆಜ್ಞಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಮಗ ಶೀನಣ್ಣನಿಗೆ ಇದು ದುಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನೇನೂ ಮಾಡಲಾರ. ವಿಕ್ಷಿಪ್ತನೆಂದೇ ಹೆಸರಾದ ವೆಂಕನೊಬ್ಬನೇ ಕೃತಿಗಿಳಿಯುತ್ತಾನೆ. "ಇಷ್ಟು ಅನ್ನ ಹೀಗೆ ಹಾಳಾಗಗೊಡಬಾರದು ಅಂತ ದೇವರ ಹಟ" ಎಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿ ಅವನು ಅನ್ನವನ್ನು ಬಡವರಿಗೆ ಹಂಚಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ರಂಗಣ್ಣಾ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದಾಗ "ಹಿರಿಯರು ಕ್ಷಮಿಸಬೇಕು. ಕಾಲಾನುಸಾರ ಶ್ರಾದ್ಧದ ಸ್ವರೂಪ ಬದಲಾಯಿಸಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅರಿಕೆ... ಇಂದು ಸಾಮ್ಯವಾದದ ಕಾಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂದಿನ ಶ್ರಾದ್ಧವು ಸೋಶಾಲಿಸ್ಟ್ ಶ್ರಾದ್ಧವಾಯಿತು-ಎಂದರೆ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಶ್ರಾದ್ಧವಾಯಿತು" ಎಂದು ವೆಂಕನ ಉತ್ತರ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅದರ ಆಶಯವನ್ನು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ಹೇಳುತದೆ:

ಕಿಟ್ಟಣ್ಣ : ಸತ್ತವರಿಗಾಗಿ ಶ್ರಾದ್ಧ-

ವೆಂಕ : ಅದಕೇ ಕೂಳಿಲ್ಲದೆ ಸತ್ತವರೆಲ್ಲ ಈಗ ಬಂದು ಆ ಅನ್ನ ಒಯ್ದರು.

ಈ ಏಕಾಂಕದ ವೆಂಕನಿಗೂ ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹದ ನರಸಿಂಹನಿಗೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

೨೫. ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ

ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದದ್ದು ೧೯೫೩ರಲ್ಲಾದರೂ ಅದು ಬಂಗಾಲದ ಬರಗಾಲ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬರೆದದ್ದು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಏಕಾಂಕ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಏಕಾಂಕವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟಕಕಾರರೇ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಹೀಗಿವೆ: "…..ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ನಾನು ರೂಪಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಹಾಭಾರತವು 'ಆಪದ್ಧರ್ಮ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಿಸಿದ ಕತೆಯನ್ನು ನಾನು 'ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ' ಎಂದು ಸಂಕೇತಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನಮ್ಮ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ, ನನ್ನ ವಿಚಾರಸರಣಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಕತೆಯ ಕೊನೆಯನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡು ನಾನು ಏಕಾಂಕಕ್ಕೆ ಈ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ."

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಸೂಚಿದೃಶ್ಯ' ಹಾಗು 'ಮುಖ್ಯದೃಶ್ಯ'ಗಳೆಂಬ ಎರಡು ದೃಶ್ಯಗಳಿವೆ. 'ಸೂಚಿದೃಶ್ಯ'ದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರದು. ಇದು ಇಂದ್ರ ಹಾಗೂ ಮೇಘರಾಜರ ಸಂವಾದದ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಮೇಘರಾಜ ನಟನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. "ಮರ್ತ್ಯಜೀವಿಯ ಪರೀಕ್ಷಾ ಸಂಧಿಕಾಲವಿದು" ಎಂಬ ಇಂದ್ರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸೂಚನೆಯಿದೆ.

'ಮುಖ್ಯ ದೃಶ್ಯ'ದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಮೂರ್ತಿ ಇವರ ಸಂವಾದವಿದೆ. ಈ ಮೂರ್ತಿ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಆಗಿರದೆ ಅವನ ಅಂತರಾತ್ಮವೇ ಈ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಚಾಂಡಾಲನಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಆಹಾರವನ್ನು ಕಳ್ಳತನದಿಂದ ತಾನೇ ತಿನ್ನಬೇಕೆನ್ನುವ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಆಪದ್ಧರ್ಮದ ತಿರುಳಿದೆ: "ಲೋಕಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ತಪಸ್ಸನ್ನಾಚರಿಸಿದವ ನಾನು; ನನ್ನಿಂದಲೆ ಲೋಕ ಉಳಿಯುವುದು, ನನ್ನಿಂದಲೆ ಯುಗ ಬದಲಾಗುವುದು. ನಾನು ಬದುಕಿದರೆ ಲೋಕ ಬದುಕುವುದು, ಅದಕಾಗಿ ಲೋಕದ ಆಹಾರಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ಬಾಧ್ಯಸ್ಥ ನಾನು." ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಚಂಡಾಲರ ನಡುವಿನ ಸಂವಾದವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಜೀವಿತಂ ಮರಣಾತ್ ಶ್ರೇಯೋ ಜೀವನ್ ಧರ್ಮಮವಾಪ್ನುತೇ" ಎನ್ನುವುದು ಶಾಂತಿಪರ್ವದಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ವಾದದ ತಿರುಳಾಗಿದೆ. "ತಿಂದರೆ ಬದುಕುವೆ ಎಂಬುದು ಭ್ರಾಂತಿ" ಎನ್ನುವುದು ಚಂಡಾಲನ ಮುಖ್ಯ ಮಾತು. ಶ್ರೀರಂಗರು

ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ 'ಆಪದ್ಧರ್ಮ' ಚಂಡಾಲನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಂಡಾಲನ 'ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ'ದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ನಮ್ಮ ಯುಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹದು: "ಇದು ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ. ಸಹಸ್ರಾವಧಿ ಜೀವಿಗಳು ಹಸಿವೆಯ ಆಪತ್ತಿಗೆ ಸಿಕ್ಕು ಸಾಯುವಾಗ ತಾನೊಬ್ಬನೆ ಇದ್ದಷ್ಟನ್ನು ತಿಂದು ಬದುಕಬೇಕೆಂಬುದು ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ. ಆಹುತಿಯಾದವನಿಗೆ ಆಪದ್ಧರ್ಮ, ಸ್ವಾರ್ಥಸಂರಕ್ಷಕನಿಗೆ ಇದು ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ." ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿಯ ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ವಿಚಾರಸರಣಿ ಇಲ್ಲಿ ಶೋಷಕನ ವಿಚಾರಸರಣಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಅವನ ನಿಲುವು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ನಿಲುವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ, 'ಅಭಕ್ಷ್ಯ'ವನ್ನು ವಿಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಅದನ್ನು ದಿವ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ದೇವತೆಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರಶಂಸೆ ಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಏಕಾಂಕದ ಕೊನೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಪತನದಲ್ಲಿದೆ. ಇಂದ್ರ ಈ ಮಾತನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: "ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನಂತಹನೂ ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಿದ್ಧನಾದನಲ್ಲವೇ? ಇಂದು ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಸೋತಿತು ಮಾನವ ಕುಲ." ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳನ್ನು ಕರತಲ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ತುಂಬುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ನೆರವೇರಿಸಿದರು. **ರಂಗಭಾರತ, ಸಂಜೀವನೀ, ಸಾವಿತ್ರೀ**ಗಳಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯನ್ನು 'ಸಂಪದ್ಧರ್ಮ'ದಂಥ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.ಆದರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ (ritual)ಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗುರುತಿಸಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿಗೂ ಮಾನವನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹುಶಃ ಅವರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ.

೨೬. ನಿತ್ಯನಾಟಕ

ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿಯೆ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳು ಈಗ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಸಂಗಡ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅವರು ಸಂಪರ್ಕವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಾರನಾಟಕದ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಾಧಿಸಿದ್ದರು. 'ನಿತ್ಯನಾಟಕ'ಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರೆಗಿಸಿದ ಪ್ರಸಾರಸೂಚನೆಗಳ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನ. ಪ್ರಸಾರನಾಟಕಗಳಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಸಾರನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ಸ್ಥಳಗಳ ನಿರ್ಬಂಧಗಳು ಕಥೆಯ ಓಟಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಗತಿಶೀಲತೆ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವಾಗುತ್ತದೆ. 'ನಿತ್ಯನಾಟಕ'ದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ

ಕನಕಾಚಾರ್ಯ (ಕುದುರೆಮೋತಿ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರೇ ಇರಬಹುದೆ?) ಎಂಬ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿದ್ದಾನೆ, ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕಲೆ ಒಂದು legend ಎನ್ನುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ. "ಕನಕಾಚಾರ್ಯರ ಒಂದೊಂದು ಅನುಭವ ಅಂದ್ರ, ಅವರು ಹೇಳುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದ್ರ, ಒಂದೊಂದು ರಸಮಯ ನಾಟಕ" ಎಂದು ನಿವೇದಕ ಅವನನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳುವ ದನಿಗಳ ಮೂಲಕ ಇಂಥ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕನಕಾಚಾರ್ಯರ ಉತ್ತರ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನದ ಪ್ರವಾಸದ ಕಥೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಕೇಳುವ ಅನುಭವ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರ ರೈಲು ಪ್ರವಾಸದ ಅನುಭವ. ಕುದುರೆಮೋತೀ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರಂತ ಈ ಕನಕಾಚಾರ್ಯನೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಥವಾ ರಾಜಕೀಯ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚುವುದರಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣ. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಾರಾಯಣನ ರೈಲುಪ್ರವಾಸವನ್ನು ಹೋಲುವ ಅವರ ರೈಲು ಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯವರೂ ಸಿಗುತ್ತಾರೆ, ಕೆಟ್ಟವರೂ ಸಿಗುತ್ತಾರೆ: ಕೆಟ್ಟವರೇ ಒಳ್ಳೆಯವರೂ ಆಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಹೊಳೆಯುವ ಅರ್ಥಗಳಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಟಿಕೆಟ್ ಇನ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟರ್ ವರ್ತನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು: "ಈ ಹೊತ್ತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದೂ ಅಂದ್ರೆ ಅದೇ-ಅಧಿಕಾರ ದೊರೆತರೆ ತಾನು ಮನುಷ್ಯ ಅಲ್ಲ ಅಂತ ತಿಳಿಯೋದು. ಅಧಿಕಾರ ಇಲ್ಲದವರು ಮನುಷ್ಯರೇ ಅಲ್ಲ ಅಂತ ತಿಳಿಯೋದು. ತಾನೂ ಮನುಷ್ಯ ಅಂತ ತನಗಾಗಿ ಆದರ ಇಲ್ಲ, ಮಿಕ್ಕವರಿಗಾಗಿಯೂ ಆದರ ಇಲ್ಲ."

ii ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಏಕಾಂಕಗಳು

೧. ಕೊನೆಯ ಗುಟುಕು ಮತ್ತು ಕುಡುಕರ ಕುಲ (೧೯೪೮)

ಮುಂಬಯಿಯ ಪ್ರಾಂತಿಕ ಪಾನಪ್ರತಿಬಂಧ ಸಮಿತಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಈ ಎರಡೂ ದೃಶ್ಯಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಪ್ರಚಾರವಾದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅವು ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿವೆ. 'ಕೊನೆಯ ಗುಟುಕು' ೪೦ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ 'ಗೃಹಸ್ಥ' ಹಾಗೂ ಅವನ ಗೆಳೆಯ ಇವರ ನಡುವಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು (ತವರಿಗೆ?) ಕಳಿಸಿದ ಗೃಹಸ್ಥ ೧೯೪೮ರಲ್ಲಿ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೫ರಂದು ಡಬಲ್ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ಸವ'ವನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಆಚರಣೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಾಗಿ ಎರಡು ಖಾಲಿ ಮದ್ಯದ ಶೀಸೆಗಳು ಅವನೆದುರಿಗಿವೆ. ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ವಿಧಿನಿಷೇಧಗಳಿಂದ ಬೇಸತ್ತ ಅವನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ದಿನ ಸಂತೋಷ ತಂದಿಲ್ಲ. ತನ್ನನ್ನು ಕಾಣಲು ಬರುವ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ ಅವನು ಕೇಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆ 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಯಾರಿಗೆ?' ಅವನ

ಮನುಷ್ಯಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. 'ಗೆಳೆಯ'ನಿಗೆ 'ಸಂಜೀವನ' ಚಳುವಳಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಸಾಹವಿದ್ದರೆ "ಸಂಜೀವನ ಅಲ್ಲ-ಸಣ್ಣ ಜೀವನ ನಂ ಜೀವನ ಸಣ್ಣಾಗಿ ಅರೆಯೋದು" ಎಂದು 'ಗೃಹಸ್ಥ' ಅದನ್ನು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ದೃಶ್ಯದ ಕೊನೆಗೆ 'ಗೃಹಸ್ಥ' ನಗೆಗೀಡಾದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಅವನತ್ತಲೇ ಒಲಿಯುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. 'ಗೃಹಸ್ಥ' ಒಬ್ಬ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಅವನ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ವಾಸ್ತವದ ತಳಹದಿ ಇದೆ. 'ಗೆಳೆಯ'ನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕ ತನ್ನ 'ಉದ್ದೇಶ'ಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಇದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಪ್ರಚಾರದ ಮೇಲೆ ಸಾಧಿಸುವ ವಿಜಯ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

'ಕುಡುಕರ ಕುಲ' ಆರು ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯಗಳ ದೃಶ್ಯಾವಳಿ. ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಂತೆ ಬರೆಹಗಾರ, ಮೊಚ್ಚೆಗಾರ, ನೇಕಾರ, ಮೂವರು ತರುಣರು, ಇಬ್ಬರು ಗೆಳೆಯರು ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಬರೆಹಗಾರ ತನ್ನ ಬರಹದ ಮೇಲೆ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸದಾಗದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಮದ್ಯದ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದರೆ ಉಳಿದವರು ತಮ್ಮವೇ ಆದ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕಕಾರ ತನ್ನ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಪ್ರಚಾರದ ಬದಲು ಮದ್ಯಪಾನದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಾರಣಗಳ ಶೋಧವೇ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯಲು ವಸ್ತುವಿನ ಏಕರೂಪತೆಯೊಡನೆ ಒಬ್ಬನ ಕೊನೆಯ ಮಾತನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಪ್ರಾರಂಭದ ಮಾತನ್ನಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೨. ಏಕೀಕರಣ ಪ್ರಸಂಗ (೧೯೪೮)

ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕರ್ನಾಟಕದ ಏಕೀಕರಣ ಚಳುವಳಿಯ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಸ್ವಂತದ ಅನುಭವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಏಕೀಕರಣದ ಪ್ರಶ್ನವು ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷದ ಇಲ್ಲವೆ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಂಗಡದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಆಗಬಾರದು, ಹಾಗೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಕೂಡ ಆಸ್ಪದವಿರಬಾರದು...." ಏಕೀಕರಣ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಏಕೀಕರಣ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕರೆಯಲಾದ ಸಭೆಯೊಂದರ ದೃಶ್ಯ ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಸಭೆಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಆರಿಸಲ್ಪಡುವ ದೇಶಭ[illegible] ಸೊಡ್ಡಪ್ಪ ರಾಜಕಾರಣಿ: "ದೇಶದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟೆವೊ-ಅಷ್ಟು ಏಕೀಕರಣಕ್ಕೆ ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ" ಎಂದು ತಾನಾಗಿಯೇ ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯವಹಾರದ ವಿಟ್ಠಪ್ಪ ಮರಾಠಿಯ ಅಭಿಮಾನಿ' "ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಾಂತದ ಜರೂರನೂ ಇಲ್ಲಾ ಅಂತೂನು" ಇದು ಅವನ 'ಕಾನೂನೀ' ವಾದವು. ಆದರೆ ವ್ಯವಹಾರದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಏಕೀಕರಣವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನಾಳೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ಆದ್ರ ಎಂಥಾದ್ದಾಗೋದು?" ಎನ್ನುವ ಮಾಸ್ತರ ಮುದ್ದಪ್ಪನ ಮಹತ್ತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಚರ್ಚೆ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೀಮತಿ ಸುಬ್ಬಮ್ಮನವರ ಆಗಮನ ಸಭೆಗೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ತಿರುವು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅವಳ ಮುಖ್ಯ ಠರಾವು "ಏಕೀಕರಣದ ಕೆಲಸ ಭರದಿಂದ ಸಾಗಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಂಘ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕೂಂತ." ಮಾಸ್ತರ ಮುದ್ದಪ್ಪನೂ ಅವಳೊಡನೆ ಶಾಮೀಲಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡವನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾತಾಡಲೂ ಬಾರದ ವಿಟ್ಠಪ್ಪ ಈ ಹೊಸ ಸಂಘದ ಅಧ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಆಯ್ಕೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಂಘದ ಹೆಸರಿನ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚೆಯಾಗಿ "ಏಕೀಕರಣ ಪ್ರಸಂಗ" (ಯಕ್ಷಗಾನದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ) ಎಂಬ ಹೆಸರು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಧ್ಯಕ್ಷ ವಿಟ್ಠಪ್ಪನು ಸಂಘದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ದಿಲ್ಲೀಗೆ ಹೋಗೋಣು, ದುಡ್ಡು ಎಲ್ಲಾರೂ ಕೂಡಿಸೋರೇ ಆಗ್ಯಾರ, ಕೊಡೋರಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕ ಅದ್ನೆಲ್ಲಾ ಬಿಟ್ಟು ನಾವೊಂದು ಬ್ಯಾರೆ ಕಾಮಗಿರೀ ಮಾಡೋಣು. ದಿಲ್ಲೀಗೆ ಹೋಗೋಣು.... ಮ್ಯಾಗಿನವರ್ನ ಭೇಟಿಯಾಗಿ ವಾಟಾಘಾಟೀ ಮಾಡೋಣು.... ನಮ್ಮ ಸುಬ್ಬಮ್ಮನೋರೇ ಮಾತಾಡ್ಲಿ.... ಯಾಕಂದ್ರ-ಇದು ಹೆಣ್ಮಕ್ಕಳ ಕೆಲಸ. ಮನೀ ಮುರಿದೇ ಬ್ಯಾರೇ ಮನೀ ಹೂಡಿಸ್ತಾರ ಹೆಣ್ಮಕ್ಕಳು ಗಂಡನ ಕಡಿಂದ."

೧೯೪೭ರ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲುಕೋಟೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಏಕೀಕರಣ ಸಂಘದ ಕಾರ್ಯಕಾರೀ ಮಂಡಳದ ಸಭೆಯ ಕಾರ್ಯಕಲಾಪಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಏಕಾಂಕದ ರಚನೆಯಾದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ.

೩. ದಾಂಪತ್ಯದ ದೊಂಬಿ

ನಾಟಕದ ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ದಾಂಪತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅದರ ವಸ್ತು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಯೋಜನೆ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ಕತ್ತಲೆ, ಬೆಳಕುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ (ಹೊಸ ತಂತ್ರಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರಾರಂಭ)ಯಿಂದ ದೃಶ್ಯಭೇದ ಹಾಗೂ ಕಾಲಭೇದಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸಂಸಾರದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಂತಿರುವ 'ಯುವಕ' ಹಾಗೂ 'ಅವನ ಹೆಂಡತಿ' ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಯುವಕ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಆದರೆ ನಿರಾಶಾವಾದಿಯಲ್ಲ; ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ದೊರೆತಿರುವುದರಿಂದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಸುಧಾರಿಸುವುದೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಹೆಂಡತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಡತನದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಸಾರ ಸಾಗಿಸುವುದು. ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದುದರಿಂದ ಅವಳ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಹರಿದಿಲ್ಲ. ("ಅಯ್ಯ ನಿಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ! ಎರಡೂ ಹೊತ್ತು ಅದ್ನೇ ತಿಂದು ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬಿಕೋರಿ") ಆದರೂ ಇವರ ಸಂಸಾರ ನಡೆದಿದೆ.

ಈ ದಾಂಪತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ದೊಂಬಿ'ಗೆ ಕಾರಣನಾಗುವವನು ಯುವಕನ ಗೆಳೆಯ ಶೀನೂ. ನಾಟಕ ನಡೆದಂತೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತೆ ಇವನು 'ಹೆಂಡತಿ'ಯ ಪರಿಚಿತನೂ ಹೌದು. ಶೀನೂ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಯುವಕ ಗೆಳೆಯ ಶೀನೂನನ್ನು

ಊಟಕ್ಕೆ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಬರುವುದು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದಿದ್ದೂ ತಿಳಿದಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ನಟಿಸುವ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗೆ ಸಂಶಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಸುಳಿವು ಅವಳಿಗೂ ಸಿಗುತ್ತದೆ. "ಗಂಡಸು! ಹೆಂಗುಸು! ಎಲ್ಲಾದರೂ ಒಂದೇ ಹಾಡು!" ಎನ್ನುವ ಅವಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇದರ ಸೂಚನೆಯಿದೆ.

'ಯುವಕ'ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎದ್ದ ಸಂಶಯದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನಸಿನ ವಿಧಾನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಮಾತುಗಳು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಶೀನೂ-ಕಮಲಾ ಹಿಂದೊಮ್ಮೆ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಪ್ರೀತಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈಗ ಅವಳಿಗೆ ಶೀನೂ ಒಬ್ಬ 'ಮಗು'. "ನಾನು ತಾಯಿ, ನೀನು ಮಗು, ಹೆಂಗುಸು ತಾಯಿ, ಗಂಡಸು ಮಗು.... ಒಮ್ಮೆ ತಾಯ್ತನ ಬಂದಿತೆಂದರೆ ಹೆಂಗುಸು ಚಿರಂತನ ತಾಯಿ." ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿಯೊಬ್ಬಳೇ ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಾಸ್ತವ ಜ್ಞಾನವಿದ್ದವಳು. ಶೀನೂ, ಯುವಕ ಕನಸು ಹೊಕ್ಕುಬಂದರೂ ಅವಳು ಹೊರಗೆಯೆ ಉಳಿಯುತ್ತಾಳೆ. ಕನಸಿನ ಸತ್ಯಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಅವಳಿಗಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ವಾಸ್ತವ ಹಾಗೂ ಕನಸು ಎರಡು ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಕನಸಿನ ತಂತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇಂಥ ತಂತ್ರವನ್ನು ಈ ಮೊದಲೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದುಂಟು.

'ದಾಂಪತ್ಯದ ದೊಂಬೆ' ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಇಷ್ಟವಾದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿರಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅವರೇ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಏಕಾಂಕಸಂಗ್ರಹಕ್ಕಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು. ಈ ಪುಸ್ತಕದ 'ಪರಿಚಯ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಹೇಳುವ ಮಾತು ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ದಾಂಪತ್ಯದ ದೊಂಬೆ'ಗೂ ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಹಾಯಕಾರಿಯಾಗಿದೆ: "ಸ್ತ್ರೀಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ಇಂದಿನ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಯುವಕ ತತ್ತ್ವತಃ ಒಪ್ಪುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ "ಗಂಡನನ್ನು ನೆರಳಿನಂತೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಹೆಂಡತಿಯ ಧರ್ಮ" ಎಂಬ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಈ ಯುವಕನಿಗೆ ಆ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪುವ ಧೈರ್ಯವಿಲ್ಲ."[೨೬]

೪. ನೆನಪಿನ ನೇಣು

"ಎಷ್ಟೋ ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆ 'ಸೆಕಂಡ್ ಗೆಸ್ಟ್' ಎಂಬ ಏಕಾಂಕವನ್ನು ಓದಿದ್ದೆ.... ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆ ಶೀಲೋ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೂ ಓದಿದೆ... ಸ್ಮೃತಿ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿ ನನಗೆ ಕುತೂಹಲ ಉಂಟಾಯಿತು. ಆ ಕುತೂಹಲದ ತೃಪ್ತಿಯೇ ಈ ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

'ನೆನಪಿನ ನೇಣು' ಹಾಗೂ 'ದಾಂಪತ್ಯದ ದೊಂಬೆ'ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಬಂಧವಿದೆ-

ಯೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. 'ದಾಂಪತ್ಯದ ದೊಂಬೆ'ಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗೆಳೆಯ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಇವರ ನಡುವೆ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬ ಸಂಶಯ ಮಾತ್ರ 'ಯುವಕ'ನಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಶಾಮನಿಗೆ ವಸಂತ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೊಡನೆ ದುರ್ವರ್ತನೆ ನಡೆಸಿದುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸಂದೇಹವೇ ಇಲ್ಲ. ಹೆಂಡತಿ ನೇಣು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸತ್ತುದುದು ಮಾನಭಂಗದ ಅಪಮಾನವನ್ನು ತಡೆಯಲಾಗದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನಿಗೆ ಹೇಗೋ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೇ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ತನಗೆ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಅವನು ವಸಂತನಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಳು ಎಂದು ಶಾಮ ಸಾಭಿನಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ವಸಂತ ಪಾಪದ ಭಾರದಿಂದ ಕುಸಿಯುವ ಏಕಾಂಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ 'ನೆನಪಿನ ನೇಣು' ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ತೀವ್ರತೆ ಅವರ ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾದ ಗುಣ. ಶಾಮ ವಸಂತನ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವುದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಹಾರ. ಆದರೆ ಇದರ ಹಿಂದೆ ಆಳವಾದ ಯಾತನೆ, ದ್ವೇಷ ಅಡಗಿರುವುದನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

೫. ಮೈರಾವಣ

ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಪ್ರಮುಖ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಇಲೆಕ್ಷನ್ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವಾರು ಏಕಾಂಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿದೆ. 'ಮೈರಾವಣ'ದ ಸಂದರ್ಭ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಸಂದರ್ಭ. **ಶೋಕಚಕ್ರ**ದಲ್ಲಿ ಜಯರಾಯನಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸರಳಣ್ಣನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ತತ್ವನಿಷ್ಠ ರಾಜಕಾರಣಿಯಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಸಲುವಾಗಿ ದುಡಿಯುವವರಿಗೆ ಚಹ ಕೊಟ್ಟರೂ ಲಂಚವಾದೀತು ಎನ್ನುವ ಎಚ್ಚರ ಅವನದು. ಆದರೆ ಅವನ ಬೆಂಬಲಿಗರ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳೇ ಬೇರೆ: "ಅಲ್ಲೋ ಸರಳಣ್ಣಾ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಸನ್ನಿಪಾತ ಏರಿದ್ದಾಂಗ ನಡೆಸಿದೀಯಲ್ಲೋ ನಿನ್ನ ಸರಳತನ" ಎಂದು ಚತುರಪ್ಪ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ, ಮತದಾರರಿಗೆ ಸರಳಣ್ಣನಿಗೆ ತಿಳಿಯದ ಹಾಗೆ ಲಂಚ ಕೊಡುವ ಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಅವನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಕರಪತ್ರಗಳ ವೆಚ್ಚದಲ್ಲಿಯೇ ಲಂಚದ ಹಣವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದರೆ ಸರಳಣ್ಣನಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಹುಂಬಯ್ಯ, ಗುಂಬಣ್ಣ ಎಂಬ ಸರಳಣ್ಣನ ಉಳಿದ ಬೆಂಬಲಿಗರಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹುಂಬಯ್ಯನದು ಮೈರಾವಣನ ವೇಷ. ಎಲ್ಲ ಪಾರ್ಟಿಯ ಜನರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವ ವೇಷಗಳನ್ನು ಅವನು ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಧರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಗುಂಬಣ್ಣ ವಾಸ್ತವವಾದಿ: "ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಮಂದಿಯನ್ನೇ ಆರಿಸಿರಿ ಅಂತ ನೆಹರು ಹೇಳಿದ, ಕುಳಿತುಬಿಟ್ಟ. ಈಗ ಅಂತಹದನ್ನು ಆರಿಸೋ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ನಮ್ಮ ಮೇಲೇ ಬಿಟ್ಟ." ಸರಳಣ್ಣ ಸ್ವತಂತ್ರ ಹುರಿಯಾಳು. ಆದರೆ ಅವನ ಬೆಂಬಲಿಗರು ಮತದಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲು ಹಾಗೂ ಸರಳಣ್ಣನನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪಕ್ಷಗಳಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಪಕ್ಷದವರಲ್ಲಿ ಏರಾಟ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ವದಂತಿಗಳನ್ನು ಹಬ್ಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರ ಯುಕ್ತಿಗಳಿಂದ

ದೇಸತ್ತ ಸರಳಣ್ಣ 'ನಿಮ್ಮ ಡೆಮಾಕ್ರಸಿ ಬ್ಯಾಡ' ಅಂತ ಇಂಗ್ಲಂಡಿಗೆ ಫೋನು ಮಾಡುವ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಹೊಸತರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ಹಾಗೆಯೆ ಉಳಿದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ದುರ್ದೈವ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟರಿ ಡೆಮಾಕ್ರಸಿ ಇಂದು ಹಲವಾರು ಸಂದಿಗ್ಧಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಪುನರ್ವಿಚಾರ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದೆ. ಕೆಲವು ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಂತೂ ಅಮೆರಿಕನ್ ಮಾದರಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿಯೇ ಪುರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಚುನಾವಣೆ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಎಲ್ಲ ಪಕ್ಷಗಳ ಘೋಷಣಾ ಪತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆದಿವೆ.

೬. ಮೂಕ ನಾಯಕ

ಡಾ. ಅಂಬೇಡಕರರ ಪುಸ್ತಕದ ಹೆಸರನ್ನ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿದೆ. ಈ ಏಕಾಂಕದ ನಾಯಕ "ನಲವತ್ತು ಕೋಟಿ ಜೀವಿಗಳುಳ್ಳ ವಿಶಾಲ ಭರತಖಂಡದ ಏಕಮೇವಾದ್ವಿತೀಯ ಪ್ರಭು"ವಾದರೂ ಅವನು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ gestures ದಿಂದಲೇ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆಯೆ ವಿನಾ (ಇದೊಂದು ಹೊಸ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು) ಮಾತುಗಳಿಂದಲ್ಲ. ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದರೆ ಸ್ವತಃ ಮೂಕನಾಯಕನಾದರೂ ಅವನು ಬದುಕಿರಬೇಕಾದುದು ಹಲವಾರು ದನಿಗಳ ಆಘಾತಗಳನ್ನು ಸಹಿಸಿಕೊಂಡು. ಅವನ ಮೇಲೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಹಲ್ಲೆಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಅವನ ವೋಟು ಗಳಿಸುವುದು. "ವಿಚಾರ ಮಾಡಿನೋಡು" ಎಂದು ಒಂದು ದನಿ; "ಸಮಾಜ ಶೋಷಕರಿಗಾಗಿ ಸಾವಧಾನಾಗು" ಎನ್ನುವುದು ಇನ್ನೊಂದು ದನಿ. "ಧರ್ಮರಾಜ್ಯ ಬೇಕು, ರಾಮರಾಜ್ಯ ಬೇಕು" ಎಂದು ಮತ್ತೊಂದು-ಹೀಗೆ ಐದಾರು ದನಿಗಳು ಅವನ ಮೇಲೆ ಎರಗುತ್ತವೆ. ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಆಶ್ವಾಸನೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಮೂಕನಾಯಕನನ್ನು ನಿರ್ವಿಣ್ಣನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಈ ಏಕಾಂಕದ ಉದ್ದೇಶ ಸರಳವಿದೆ. ಇಲೆಕ್ಷನ್‌ದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಬ್ಯಾಬೆಲ್, ಭಾಷೆಯ ಮಾಲಿನ್ಯ, ಬುದ್ಧಿ-ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಜಗ್ಗಾಡುವ ಕಸರತ್ತು ಇವುಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಂತಿದೆ ಈ ನಾಟಕ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಉಪಯೋಗಿಸುವ ತಂತ್ರ-ಸೂತ್ರಧಾರ, ದನಿಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ-ನಾಟಕದ ಸರಳ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಭಾರವಾಗಿದೆಯೇನೋ ಎಂದು ಸಂದೇಹ ಬಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

೭. ಭೂತ-ಕನ್ನಡಿ (೧೯೪೮)

ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೊರಟ ಆರು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪಿರಾಂಡೆಲೊ

ನಾಟಕ ಬರೆವರೆ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ-ನಾಯಕಿಯರ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹುರಿಯಾಳಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರನೆದುರು ನಿಂತ ಮೂರು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯವನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಕೀಲ. ನಾಯಕನಾಗಲು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಇವನು ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ: "ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದೇನೆ. ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರನ್ನು ಕೂಡ ನಡುಗಿಸುತ್ತೇನೆ... ಸೋಲು ಎಂಬುದೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ." ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರ "ನನ್ನ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ನಿನಗೂ ಹೊಂದಿಕೆಯೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾನೆ: "ನೋಡಿ ನೋಡಿದಂತೆ ಎದೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಎತ್ತರೆತ್ತರ ನಿಲ್ಲುವ ಗಂಡಸು ಬೇಕಾಗಿದೆ ನನಗೆ-ನೀನಲ್ಲ." ವಕೀಲನ ನಿರ್ಗಮನದ ನಂತರ ಸಾಲಂಕೃತ ತರುಣಿಯೊಬ್ಬಳು ತಾನೇ ನಾಯಿಕೆಯಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹಟ ತೊಟ್ಟು ಅವನೆದುರು ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳೊಬ್ಬ ಗ್ರ್ಯಾಜ್ಯುಯೇಟ್, ನುರಿತ ನಟಿ, ಹಾಡಲೂ ಕಲಿತಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ, ನಾಟಕಕಾರನು ಅವಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ; "ಎರೆ ಭೂಮಿ ಬೇಕು ನನಗೆ ಎರೆಭೂಮಿ-ಎದೆ ಇದ್ದ ಹೆಂಗುಸು ಬೇಕು ನನಗೆ....ನಿನ್ನಂತಹ ಅಸಹ್ಯ ಸ್ತ್ರೀಲಿಂಗವಲ್ಲ." ವೀರನಾಯಕನೇ ಬೇಕಿದ್ದರೆ ತಾನಿದ್ದೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತ ಬಂಡಾಯ ಬಹಾದ್ದೂರನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ: "ಚಾವಡಿ ಸುಟ್ಟೇನಿ, ಸ್ಟೇಶನಕ್ಕ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚೇನಿ, ಮಾಲಗಾಡಿ ಉರಳಿಸೀನಿ, ಪೋಲೀಸರನ್ನ ಡೊಂಬರ ಕುಣಿತ ಕುಣಿಸೀನಿ.... ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಡ್ಸೀನಿ" ಎಂದು ಅವನು ತನ್ನ ಸಾಹಸ ಹೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ನಾಟಕಕಾರ "ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಜವಾಹರಲಾಲರ ಕಡೆ ಹೋಗು... ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಕೊಡಿಸಿದವರು ಅವರು ಅಂತ ತಿಳಕೊಂಡು ಮಂದಿ ಅವರ್ನ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ ಮಾಡ್ಯಾರ" ಎಂದು ಮೂದಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿಯರು ಸಿಗದೆ ನಾಟಕ ಮುಂದುವರಿಯದಂತಾಗಿ ತಾನು ಬರೆದದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಹರಿದು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಜ್ಞಾನೋದಯವಾಗುತ್ತದೆ. "ಹಾಂ-ಹಾಂ ಸಿಕ್ಕಿತು! ಹೊಳೆಯಿತು!" ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರತ್ತ ಬೆನ್ನು ಮಾಡಿ ಬರೆಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಈ ಕೃತಿ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅವನೇನು ಬರೆಯುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು ರಹಸ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದದ್ದು.

೮. ಪ್ರಾರಬ್ಧ

ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಪರಾಧಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಜಟಿಲವಾದದ್ದು. ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳೂ ಕೂಡ ಕ್ರಿಮಿನಲ್ಸ್ ಆಗುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದರೂ ಅಸಂಭವವಲ್ಲ. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದರ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಏಕಾಂಕದ ನಾಯಕ ನಾರಾಯಣ. ನಿವೇದಕ ವಿವರಿಸುವಂತೆ ಇವನು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷದವನಿದ್ದಾಗ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಘಟನೆ ನಡೆದ ಎಂಟುವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಅವನು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಮರಳಿದ್ದಾನೆ. ಈಗ ಅವನೊಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ. ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಊರಿನ ಶಾಲೆಗೂ ಹಣ ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅವನನ್ನೊಬ್ಬ ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯನೆಂದು ಕಾಣಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ತಂದೆ-ತಾಯಿಯರ ಸಂವಾದದೊಂದಿಗೆ ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾರಾಯಣ ಚಿಕ್ಕವನಿದ್ದಾಗ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ನೆನೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. Flashback ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿತ್ರವೂ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಜಾರ್ಜ್ ವಾಶಿಂಗ್ಟನ್ನಿನ ಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ ನಿಜ ನುಡಿದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ನಾರಾಯಣನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟನೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೂ Flashback ನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ತಂದೆ ಮೇಜಿನ ಮೇಲಿಟ್ಟಿದ್ದ ಹಣ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ತಿಳಿದು ಬರುವಂತೆ ನಾರಾಯಣನೇ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಭಿಕ್ಷುಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ದಾನ ಮಾಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಲಂಚದ ಹಣವೆಂದು ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ತಾಯಿ ಅವನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ "ಇನ್ನು ಸಾಯೋತನಕ ಖರೇ ಹೇಳೋದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವನು ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ.

ನಾರಾಯಣ ಊರು ಬಿಡುವ ಮೊದಲು ನಡೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಅವನ ಮಾಸ್ತರ್ ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೂ ಪ್ರವೇಶವಿದೆ. Flashback ನಲ್ಲಿತೋರಿಸಲಾದ ಈ ಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಸುಳ್ಳು ಆಶ್ವಾಸನೆ ನೀಡಿ ವಂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಹುಡುಗಿ ನಂತರ ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದು ಜೀವ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ.

ಇದರ ನಂತರದ ಪ್ರವೇಶ ಆಚಾರ್ಯರದು. ಇವರು ಶಹರದಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಸಂಧಿಸಿ ಅವನ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಣ್ಣಾರೆ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಣದ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿದ್ದ ಅಸಡ್ಡೆಯನ್ನು ಅವರು ನೋಡಿದ್ದಾರೆ. ಏಕಾಂಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಕೈಗೆ ಬೇಡಿಗಳಿವೆ; ಎಡಬಲ ಬದಿಗೆ ಪೋಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ "ಈ ಅವಸ್ಥೆ ಹ್ಯಾಂಗ ಬಂತು?" ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ "ಪ್ರಾರಬ್ಧ, ಆಚಾರ್ರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾರಬ್ಧ" ಎಂಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಉತ್ತರ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಈ ಅವಸ್ಥೆಗೆ ಎಲ್ಲರೂ ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ಯದ ಪಾಠ ಹೇಳಿ ನಿಜ ನುಡಿದದ್ದಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಕೊಟ್ಟ ಮಾಸ್ತರ, ಸಾವಿರಾರು ರೂಪಾಯಿ ಲಂಚದ ಹಣ ದೊರಕಿಸಿ ಐದು ರೂಪಾಯಿ ಕಳೆದದ್ದಕ್ಕೆ ರಂಘಾಟ ಮಾಡುವ ತಂದೆ, ಹಣವೊಂದನ್ನೇ ಗೌರವಿಸುವ ಸಮಾಜ— ಇವರೆಲ್ಲ ನಾರಾಯಣನ ಅಪರಾಧದ ಮೂಲದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಲಂಚದಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಪರಾಧ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಾಗಿ

ಬರುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತುವಿನ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರೇಡಿಯೊ ಪ್ರಸಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ದಾಖಲೆ ನನಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.

೯. ರಾಮರಾಜ್ಯ

೧೯೪೯ರಿಂದ ೧೯೫೪ರವರೆಗೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರಗಳೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದವು ಎಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಪುರಾವೆ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬರೆದ 'ರಾಮರಾಜ್ಯ', 'ಗೂಗೂರಾಜ್ಯ', 'ತಿಪ್ಪೆವ್ವಾ' ಮತ್ತು 'ಶುದ್ಧಿ ಸಪ್ತಾಹ' ಈ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

'ರಾಮರಾಜ್ಯ'ದ ವಾತಾವರಣ ಪೌರಾಣಿಕವಾದರೂ ಅದರ ಕ್ರಿಯೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನವಾದುದು. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು 'ದೃಶ್ಯ'ಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ನಾಗರಿಕರು ಗೆದ್ದು ಬಂದ ರಾಮ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಹಕಾರಿಗಳ ಮೆರವಣಿಗೆ ನೋಡಲು ರಾಜಬೀದಿಯಲ್ಲಿ ನೆರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಾರ್ಯಾರು ಮಂತ್ರಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲು-ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕಾಲದ ಭಾರತದ ಪ್ರಜೆಗಳಂತೆ-ಅವರು ಉತ್ಸುಕರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ರಾಮ ರಾಜನಾಗಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ, ಎಲ್ಲರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯ ನಡೆಸುವ ವಿಚಾರ ಅವನದು ಎಂಬ ಸುದ್ದಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿದೆ. (ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ನಾಟಕ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಇಂಥ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಈ ಮೊದಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ.) ಸಮಾಜವಾದಿ ಸಿದ್ದಪ್ಪ ಒಬ್ಬನೇ ರಾಮನ ವಿರೋಧಿ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ "ಸೀತಾ ಅಂದ್ರ ಭೂಮಿಯಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದು ಪುಷ್ಟ ಆದ ಜಮೀನದಾರ ಜಾತಿ ಅಂತ." ರಾಮರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಮ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯಾದರೆ ಸೀತಾ ಉಪಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ ಹಾಗೂ ಕೈಕೆಯಿ, ಭರತ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಸುಗ್ರೀವ, ಹನುಮಂತ ಮೊದಲಾದವರು ಮಂತ್ರಿಗಳು. ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಅರಮನೆಯ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮಂತ್ರಿಮಂಡಳದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮ ಮೊದಲಾದವರು ಆಸೀನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸಿದವುಗಳು. ರಾಮ-ರಾವಣರ ಯುದ್ಧ ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧ ಭಾರತದ ಯುದ್ಧದ ನೆನಪು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮಂತ್ರಿಮಂಡಳದ ಸಭೆಗೆ ನಮ್ಮ ಕನ್ಸ್ಟಿಟ್ಯುಯೆಂಟ್ ಅಸೆಂಬ್ಲಿಯ ಹೋಲಿಕೆ ಇದೆ. ರಾಜ್ಯಭಾರದ ಉದ್ದೇಶ ಏನು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ ವಿಭೀಷಣ ಮೊದಲಾದವರು ಕೊಡುವ ಉತ್ತರಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾಲದವೇ ಆಗಿವೆ:

ವಿಭೀಷಣ : ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ

ಮಾರೀಚ : ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸುಖ-ಶಾಂತಿಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ
ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಪ್ರಜೆಗಳ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ
ಕೈಕಯಿ ಹಿರಿಯರಾದ ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸುವುದಕ್ಕೆ.

ರಾಮನ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ: “ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ನಾಗರಿಕನೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಮಾನ ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ... ಆದುದರಿಂದ ರಾಜ್ಯವು ನಮ್ಮಂತೆ ಪ್ರಜೆಗಳದ್ದೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಿ ಅವರ ಮತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಅಧಿಕಾರ ನಡೆಸುವಾ.” ಇದಕ್ಕೆ ‘ರಾಮರಾಜ್ಯ’ ಎಂಬ ಹೆಸರಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಮಾರೀಚನ ಸಲಹೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮರಾಜ್ಯದ content ಬಗ್ಗೆ ಕೂಡ ದೀರ್ಘ ಆಲೋಚನೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮಧ್ಯೆ ಸಭೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಸಿದ್ಧಪ್ಪ ಸೀತಾ ಉಪಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ ಆಗುವುದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ: “ವರ್ಷಾನುವರ್ಷ ಸಮುದ್ರದಾಚೆ ಶತ್ರುವಿನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದವರು ಮಂತ್ರಿಯಾದರೆ....” ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ತಡೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವನ ಮಾತು ಪೂರ್ತಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸೀತೆ ತಕ್ಷಣ ತನ್ನ ಆಸನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತಾಳೆ, ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. “ತಪ್ಪನ್ನೊಪ್ಪುವುದು ರಾಮರಾಜ್ಯದ ಮೊದಲ ನೀತಿ” ಎಂದು ರಾಮ ಅವಳನ್ನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸರಳವಾದ ವಿಚಾರವೊಂದನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ರಾಮಾಯಣದ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹಾಗೂ ಘಟನೆಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆಯೇ? ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಿದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾಧಾನಕರ ಉತ್ತರ ದೊರೆಯಲಾರದು. ‘ಸುರಾಸುರ ಯುದ್ಧ’ಗಳಂಥ ಏಕಾಂಕಗಳ ಕಲ್ಪನಾವೈಭವ ಹಾಗೂ brilliance ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮಾತ್ರ ನಿಃಸಂಶಯವಾಗಿದೆ.

೧೦. ಗಣ-ಗಣ-ರಾಜ್ಯ

‘ಗಣಗಣರಾಜ್ಯ’ದಲ್ಲಿ ‘ರಾಮರಾಜ್ಯ’ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲ್ಪಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅವತರಿಸಿದ ಗಣೇಶ ಅನುಭವಿಸುವ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ. ನಾರದ-ಗಣೇಶರ ಸಂವಾದದೊಂದಿಗೆ ಏಕಾಂಕದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾರದನ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ಗಣೇಶನ ಮುಗ್ಧತೆಗಳ ವಿರೋಧದಿಂದಾಗಿ ಈ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗಣೇಶ ಚತುರ್ಥಿಯ ನಿಮಿತ್ತ ತನ್ನನ್ನು ಭಕ್ತರೆಲ್ಲ ಆಮಂತ್ರಿಸುವರೆಂಬ ಭರವಸೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಗಣೇಶನಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳು ಕಾದಿವೆ. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಗಮನಿಸುವವರೆ ಇಲ್ಲ. ತಾನಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಗುರುತು ಹೇಳಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ‘ಜಾಗೆ’ ಎಲ್ಲಿ ಎಂದು ಒಬ್ಬ ನಾಗರಿಕನನ್ನು ಕೇಳಿದರೆ "You better go to the office and see my head clerk. He knows if there are any jagas vacant." ನಿರುದ್ಯೋಗದ

ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೆದುರಿಸುವ ದೇಶದಲ್ಲಿ ತಾನಿರುವುದರ ಕಲ್ಪನೆ ಇರದ ಗಣೇಶ ಈ ಉತ್ತರದಿಂದ ತಬ್ಬಿಬ್ಬಾಗುತ್ತಾನೆ. "ಈ ಹೊತ್ತು ನನಗೆ ಭೋಜನ ಆಗ್ಬೇಕು, ನೈವೇದ್ಯ ಆಗ್ಬೇಕು", ಎಂಬ ಅವನ ಅಧಿಕಾರವಾಣಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಗರಿಕನಿಗೆ ನಗೆ ತರಿಸುತ್ತದೆ." "ನಿನಗೊಬ್ಬಗೇ ಯಾಕೆ? ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಆಗ್ಬೇಕಾದದ್ದೇ ಅದು" ಎಂದು ಈ ನಾಗರಿಕ ಆಹಾರ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಗಣೇಶನ ವೇಷ, ಆಕೃತಿಗಳಿಂದ ಅವನೊಬ್ಬ ಮುಂದಾಳು ಎಂದು ಮೋಸಹೋಗಿ ಮೂರನೆಯ ನಾಗರಿಕ ತನಗೊಂದು ನೌಕರಿ ಕೊಡಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಅವನಲ್ಲಿ ಬೇಡಿಕೊಂಡಾಗ 'ನಾನು ದೇವಲೋಕದಿಂದ ಬಂದವ, ಇಲ್ಲಿ ಜಾಗೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ' ಎಂದು ಗಣೇಶನ ಉತ್ತರ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಗರಿಕ ಅವನ ಮಾತನ್ನು ಅಪಾರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು "ಹೀಂಗ ಹೊರಗಿನವರು ಬಂದು ನೋಕರಿ ಹೊಡಕೊಂಡು ಹೋಗೋದಾದ್ರ... ಅನರ್ಥ" ಎಂದು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಗಣೇಶ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಯಿಂದ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವನ ಅವತಾರವನ್ನೇ ಸಮಾಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಘಟನೆಯೊಂದು ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದೆಂದರೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ನಾಗರಿಕರಿಗೆಲ್ಲ ಪರಿಚಿತವಾದ ಪೋಲೀಸರ ಗೋಳೀಬಾರು. ಗಣೇಶನಲ್ಲಿ ಈಗ ಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನೋದಯವಾಗುತ್ತದೆ; "ಗಣರಾಜ್ಯವಲ್ಲ, ಗಣ-ಗಣ-ರಾಜ್ಯ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ತನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಗೊಂಬೆಯ ಮುಂದೆ ಗಣ-ಗಣ ಗಂಟೆ ಬಾರಿಸುವ ರಾಜ್ಯ-ಅಥವಾ ಗಣ-ಗಣಗಳು ತಂತಮ್ಮೊಳಗೆ ಘರ್ಷಣೆ ನಡೆಸಿದ ರಾಜ್ಯ." ಭಾರತದ ಗಣರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಜವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಾಗರಿಕರಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ.

೧೧. ಶುದ್ಧಿ ಸಪ್ತಾಹ

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಅದು ಹಳ್ಳಿಗರ ಜೀವನವನ್ನು ಹಲವಾರು ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿತು. ಈ ಏಕಾಂಕದ ಜಾಣಪ್ಪನಂತೆ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲದ ನಗರವಾಸಿಗಳು ಶುದ್ಧಿಸಪ್ತಾಹದಂಥ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಹಳ್ಳಿಗೆ ತಂದಾಗ ಅದು ಬೀಳಪ್ಪನಂಥವರ ಬಾಯಿಯಲ್ಲಿ 'ಸುದ್ದಿ ಸಪ್ತಾಹ'ವಾಗಿ ನಗೆಗೀಡಾಗುತ್ತದೆ. ಬೀಳಪ್ಪ ಅನುಭವಿ. ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರನ್ನು ಬಲ್ಲವ, ಗೋಳಪ್ಪನಂಥ 'ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ'ರನ್ನು ಕೂಡ ದೂರ ಮಾಡುವವನಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೊಸ fads ಅಂದರೆ ಅವನಿಗೆ ಮೋಜು. ವಾದದಲ್ಲಿ ಜಾಣಪ್ಪನನ್ನು ಸೋಲಿಸುವ ಹಿಕ್ಮತ್ತಿದೆ ಅವನಲ್ಲಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರಸ್ತೆಯ ಮೇಲೆ ಉಗುಳುವುದನ್ನು ಜಾಣಪ್ಪ ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

ವ್ಯಕ್ತಿ *....ಹೀಂಗ ಉಗಳೋದ?*

ಬೀಳಪ್ಪ : *ನಾವ ಹಳ್ಳಿ ಊರಪ್ರಿ, ಹುಟ್ಟಾ ನಮಗ ಉಗಳಾಕ ಕಲಿತಿದ್ವೇ ಹಿಂಗ.*

ವ್ಯಕ್ತಿ *(ತಡೆಯದೆ) ಅಪ್ಪಾ.... ಪೊಲಿಸು....*

ಬೀಳಪ್ಪ : *ಪೊಲಿಸು! ಮತ್ತೆ ಅದಕೇ ಹೊರಗ ಉಗಳೋದು. ಆದನ್ನೇನು ಗಂಟ್ಟಾಗೇ...*

ವ್ಯಕ್ತಿ *(ತಡೆಯುವುದು ತೀರ ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿ) ಅಲ್ಲ... ಅಂದ್ರೆ.... ಬೀದಿಯೊಳಗೇ....*

ಬೀಳಪ್ಪ : *(ಚಕಿತನಾಗಿ) ಅಂದ್ರ ಮತ್ತೆಪ್ಪ, ಮನೀ ವಳಗ ಉಗಳಬೇಕ...*

ಜಾಣಪ್ಪನಿಗೂ ಹಳ್ಳಿಯ ರಾಜಕಾರಣಿಯೇ ಆದ ಮಾಣಪ್ಪನಿಗೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಮಾಣಪ್ಪ ಭತ್ಯೆ, ಲಂಚಗಳ ಮೂಲಕ ಹಣ ಗಳಿಸಿದ್ದಾನೆ ಆದರೆ ಗೋಳಪ್ಪನಂಥವರಿಗೆ ಅವನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕೋಣಪ್ಪನೇನೋ "ಇದ್ದ ಮಾತು ಹೇಳೋದಂದ್ರ ಮಾಣಪ್ಪನ ಸಲುವಾಗಿ ಹೇಸಿ ಹೋಗೇದ ಜನ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬೀಳಪ್ಪನಂಥವರಿಗೂ ಇದು ಗೊತ್ತಿದೆ. ಆದರ ಅದನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಜಾಣಪ್ಪ ಲಂಚವನ್ನು ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಪಾರ್ಟಿಯ ಹಿತಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಅವನಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ತನ್ನ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಜಾಣಪ್ಪ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಆಧಾರವನ್ನೂ ಹೇಳಬಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆ ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಜಾಣಪ್ಪನಿಗಾಗಿ ಕರೆದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಷಣ ಮಾಡುವವನು ಬೀಳಪ್ಪ. ಸಭೆಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಮಾಣಪ್ಪ!

ಈ ಏಕಾಂಕ ಬರೆಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಸಂಪರ್ಕ ತಪ್ಪಿ ಹೋಗಿ ವರ್ಷಗಳೇ ಆಗಿದ್ದುವು. ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೊರಗಿನವರಾಗಿ ಬರೆದರೂ ಜಾಣಪ್ಪನಂಥ ಬುದ್ಧಿಮಂತರ ದ್ವಿಧಾವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದರು.

೧೨. ತಿಪ್ಪೆವ್ವಾ (೧೯೫೨)

ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಏಕಾಂಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮನುಷ್ಯರ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಾದರೂ ಅವನು ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲ, ಪ್ರಾಣಿಗಳು - ನಾಯಿ, ಕತ್ತೆ, ಕೋಳಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಇವು ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲ ಎಂದು ಸಂಕೇತಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವುಗಳಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಆಡುಮಾತಿನಿಂದ ಅವುಗಳ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಭಿನ್ನವೆಂದು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಇಡಿಯ ನಾಟಕವೇ ಮೆಟರ್ ಲಿಂಕ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಹಾಗೂ static ರೀತಿಯದು. ತಿಪ್ಪೆ ಈ ಏಕಾಂಕದ ಕೇಂದ್ರ ಸಂಕೇತ:

ಬಂದವ್ರು ಹೋದವ್ರು ತುಳೀತಾರ!
ಮಾರಿಗೆ ಧೂಳು ಒಗೀತಾರ!
ವಾರಿ ಹಾಯ್ತಾರ! ವಾರಿ ಹಾಯ್ತಾರ!
ದಾರಿಗುಂಟ ಹೋಗುವಾಗ ದೂರಿನಿಂದಲೆ ನೋಡುತಾ!
ಮೂಗು ಮುಚ್ತಾರ - ಮೂಗು ಮುಚ್ತಾರ!
ನಾ ಯಾರಂತ ತಿಳೀದೇ ಉರಿ ಹಚ್ತಾರ!

ತಿಪ್ಪೆ ಭೂಮಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿರಬಹುದು, ದಲಿತರ ಸಂಕೇತವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರ ಬದುಕು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತರ ಬದುಕು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿರಲಾರದು.

ತಿಪ್ಪೆಯ ಸ್ವಾಮಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಶುನಕಪ್ಪ ತನ್ನನ್ನು 'ತಿಪ್ಪ ಸುಂದರಿಯ ಕಂದರ್ಪನೆಂದು' ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; "ಮೈನೀಡಿ ಮುದ್ದಾಡಿ ಹೊರಳಾಡಿ ಬಾಳುವ ಸಂಗಾತಿ ಭೂಮಿ ಇದು". ಕತ್ತೆ ಎಂದರೆ ತಿಪ್ಪೆ, ಎಂದು ರಾಸಭಣ್ಣ ಶುನಕಪ್ಪನೊಡನೆ ಕಾದಾಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ; ಕುಕ್ಕುಟರಾಯ, ಕಾಕಣ್ಣರೂ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾದಾಟದಲ್ಲಿ ತಿಪ್ಪೆವ್ವನನ್ನು ಕೇಳುವರೇ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ.

ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ, ನನಗೆ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ,
ಸುಲಿಯಲು ಎಲ್ಲಾರು, ಸವಿಯಲು ಎಲ್ಲಾರು,
ತಿಂದು ತೇಗಿ ಮ್ಯಾಲೆ, ಮೂಗು ಮುಚ್ತಾರ,
ಯಾರೆಂದು ನೋಡದೆ ಉರಿಯ ಹಚ್ತಾರ.

ಎಂದು ಅವಳು ತನ್ನ ಗೋಳು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳ ವಿಕಟನೃತ್ಯದೊಡನೆ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಕರಾರುಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಸದ್ದುಗಳನ್ನು ಮೇಳ-ತಂತುವಾದ್ಯದ ಮೂಲಕ ನುಡಿಸುವುದು, ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿ ವೇಷಗಳನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿವೆ.

೧೩. ರೈತನ ಕನಸು

ಭೂತದಯೆ ಮನುಷ್ಯನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಪಶುಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಸ್ವಾರ್ಥಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸದೇ ಪಶುಪ್ರಾಣಿಗಳೆಂದೇ ಪ್ರೀತಿಸಬೇಕು-ಇದು ಈ 'ಏಕಾಂಕ'ದ ಆಶಯ. ಈ ತೆಳುವಾದ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ದೃಶ್ಯಗಳ ರಚನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರೈತ ಮತ್ತು ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ತಮಗೆ

ಮಕ್ಕಳಾಗದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಪರಸ್ಪರರನ್ನು ದೂಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರೈತ ತನ್ನ ಹಿತಚಿಂತಕ 'ಕಾಕಾ'ನಲ್ಲಿ ತನಗೆ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯಿಂದಾದ ಅವಮಾನವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಎರಡನೆಯ ಮದುವೆಯಾಗುವ ತನ್ನ ವಿಚಾರವನ್ನೂ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಂಡತಿ 'ಜ್ಯೋತಿಷಿ'ಯೊಡನೆ ತನ್ನ ದುಃಖದ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಮಂತ್ರಾಲೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಆಕಳಪೂಜೆಯಿಂದ ಮಕ್ಕಳಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಆಶ್ವಾಸನೆ ಕೊಡುತ್ತ ಜ್ಯೋತಿಷಿ ದಿಲೀಪರಾಜನ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಕಾ ಜ್ಯೋತಿಷಿಯನ್ನು ವಿಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ರೈತನ ಸಮಾಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ಯುಕ್ತಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ. ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯ ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರ ರೈತ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯಬಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಿಚಾರ. ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರೈತ (ಸ್ವತಂತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಪ್ರಭು) ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ದಿಲೀಪನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಿಂಹದೊಡನೆ ಸಂವಾದ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಆಕಳುಗಳನ್ನು ಆಕಳುಗಳೆಂದೇ ಪೂಜಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುವ ಆಶ್ವಾಸನೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಕನಸಿನಿಂದ ಹೊರಬಂದಾಗ "ಈಗ ಏನ್ ಮಾಡ್ಬೇಕು ಅನ್ನೋದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಾತು" ಎಂದು ತನ್ನ ಹೊಸ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಯಾವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ಇದೊಂದು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಾಟಕ.

೧೪. ಮದನನ ಮೆಟ್ಟಲಲ್ಲಿ

ತಂತ್ರದ ನಾವೀನ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಏಕಾಂಕಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. 'ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರವಾಹ'ದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಎರಡು ಸಂಸಾರಗಳನ್ನು ಬದಿಬದಿಗೆ ಇಟ್ಟು ತೋರಿಸಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಎರಡಂತಸ್ತಿನ ಮಹಡಿ ಮನೆಯ ದೃಶ್ಯವಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಅಂತಸ್ತುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ಮೆಟ್ಟಲುಗಳಿಗೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಹಳೆಯದೇ, ಹಿರಿಯರ ದ್ವೇಷದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ವಿಜಯ. ಹಲವಾರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತು ಕಾಣಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

'ಮೇಲಿನವ' 'ಕೆಳಗಿನವ'ರಿಗೆ (ಇಬ್ಬರೂ ಸುಮಾರು ೫೦ ವಯಸ್ಸಿನವರು) ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಕಂಡರೆ ಆಗದು. ತಮ್ಮ ಅಸಹನೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ಬಾಲಿಶ ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇವರ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೆಯೇ ಇವರ ಮಕ್ಕಳು ಶ್ಯಾಮ-ಕಮಲೆಯರ ಪ್ರಣಯದ ವ್ಯವಹಾರ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. 'ಮೇಲಿನವ' 'ಕೆಳಗಿನವ'ರನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದ ಅಟ್ಟದ ಮೆಟ್ಟಲೇ ಇವರಿಗೆ 'ಮದನನ ಮೆಟ್ಟಿಲಾ'ಗುತ್ತವೆ.

ತಿಳಿಹಾಸ್ಯದ ಹಾದಿಯಿಂದ ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಮಲಾ ಶ್ಯಾಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಣಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ (ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ಇಂದಿರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕ-ನಾಯಿಕೆಯರಂತೆ) ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನುಪಯೋಗಿಸುವುದು (ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಶಾಕುಂತಲ ಇವರ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್‌ಬುಕ್ ಎಂದು ತಿಳಿದಾಗಲೂ) ಅಸಹಜವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

೧೫. ಕತ್ತರಿ ಕಾರ್ಪೊರೇಷನ್ ಒನ್ ಲಿಮಿಟೆಡ್

ನಾವು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಇಲೆಕ್ಷನ್‌ನ ರಾಜಕೀಯ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವಾರು ಏಕಾಂಕದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ವಸ್ತು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಇಲೆಕ್ಷನ್‌ಗಳೆಂದರೆ 'ಅಸತ್ಯದ ಅಭ್ಯುತ್ಥಾನ'ವೆಂದು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಐವರು ('ಪಂಚ'ರು?) - ಬುದ್ಧಿರಾಯ, ಸಿಡುಕಪ್ಪ, ಶಾಂತಣ್ಣ, ಹೌದಪ್ಪ, ಮಿಡುಕಣ್ಣ (ಹೆಸರುಗಳೆಲ್ಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ Comedy of Humours ದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಸ್ವಭಾವಸೂಚಕಗಳು)- ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರ ಹುಡುಕಲು 'ಕತ್ತರಿ ಕಾರ್ಪೊರೇಷನ್ ಅನ್ ಲಿಮಿಟೆಡ್' ಎಂಬ ಸಂಘಟನೆ ಕಟ್ಟುವ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಬುದ್ಧಿರಾಯ ಈ ಸಂಘಟನೆಯ ಬ್ರೈನ್: "ನಾವಿಲ್ಲಿ ಕೂಡಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಮೂಲಭೂತ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು.... ಅಂದರೆ ಜನ್ಮದಿಂದ ಬಂದ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು" ಎಂದು ಬುದ್ಧಿರಾಯ ಸಭೆಯ ಉದ್ದೇಶ ವಿವರಿಸತೊಡಗಿದಾಗ 'ಜನ್ಮದಿಂದ ಬಂದದ್ದು ಜಾತಿಯೊಂದೇ' ಎಂದು ಸಿಡುಕಪ್ಪ ಅವನನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಬುದ್ಧಿರಾಯನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಟಿಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಹುರಿಯಾಳುಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಒಬ್ಬನಿಗೆಯೆ ಮತ ಹಾಕಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುವುದು 'ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾಪಹಾರ.' ಬುದ್ಧಿರಾಯನ highsounding ಪದಗಳು ಯಾರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರು ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. 'ನಮಗೆ ಪಾರ್ಟಿಯವರು ಬೇಡ' ಎನ್ನುವುದು ಬುದ್ಧಿರಾಯನ ನಿರ್ಧಾರ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕತ್ತರಿ ಕಾರ್ಪೊರೇಷನ್ ಯೋಜನೆ. ಈ ಯೋಜನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ವೋಟು ಅನ್ ಲಿಮಿಟೆಡ್, ಒಬ್ಬನಿಗಾಗಿ ಅಲ್ಲ.

ದೃಶ್ಯದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿನ ತಂತ್ರದ ಮೂಲಕ ಮೂರು ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷಗಳು ತಮ್ಮ ಹುರಿಯಾಳುಗಳನ್ನಾರಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನು ನೋಡಿದ ನಂತರವೂ ಕಾರ್ಪೊರೇಷನ್ ಸದಸ್ಯರು ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹುರಿಯಾಳುಗಳು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ (ದನಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಗಿದೆ) ಉಪಾಯದಿಂದ ಅವರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತಮಗೆಯೆ ಮತ ಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಲಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬುದ್ಧಿರಾಯನೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದವರೆಲ್ಲರೂ ತಮಗೊಪ್ಪಿತನಾದ ಹುರಿಯಾಳುವಿನ ಹಿಂದೆ ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬುದ್ಧಿರಾಯನ ಕಾರ್ಪೊರೇಷನ್ 'ಅನ್' ಲಿಮಿಟೆಡ್ ಹೋಗಿ 'ಒನ್' ಲಿಮಿಟೆಡ್ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಇದೊಂದು ಪ್ರಹಸನವಾದರೂ ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಸಾಕಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿಯೇ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಬುದ್ಧಿರಾಯನೂ ಕೂಡ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

೧೬. ಪ್ಲ್ಯಾನ್ ಪ್ರಯಾಣ

ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಟಿಕೆಟ್ಟಿಲ್ಲದ ರೈಲ್ವೆ ಪ್ರಯಾಣಿಕರಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬಳು ಯಾರೂ ಗತಿ ಇಲ್ಲದ ಮುದುಕಿ. 'ಎಲ್ಲಿಗೆ ಅಂತ ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಳ್ಳಲಿ?' ಎನ್ನುವುದು ಅವಳ ಸಮಸ್ಯೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ೨೮-೩೦ ವರ್ಷದ well dressed ತರುಣ. ಇವನು ಟಿಕೆಟ್ಟಿಲ್ಲದೆ First Class ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. Waiting room ನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಗೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ತಿಳಿದಿದೆ. ತರುಣನ ಡ್ರೆಸ್ಸು, ಅವನ ಇಂಗ್ಲಿಷು, ಮಾತಿನ ಒಗರು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಮೋಸಗೊಳಿಸಿದೆ. ಮುದುಕಿಯದು ಅನ್‌ಪ್ಲ್ಯಾನ್ಡ್ ಪ್ರಯಾಣವಾದರೆ ತರುಣನದು ಪ್ಲ್ಯಾನ್ಡ್. ಈ ವೈಚಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೇ ಈ ಸರಳ ಏಕಾಂಕದ ಉದ್ದೇಶ. ನೈತಿಕವಾಗಿ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ತರುಣ ಮುದುಕಿಗಿಂತ ಕೀಳಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ಸರಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಏಕಾಂಕ ಕೇಳುತ್ತದೆ.

೧೭. ಸ್ವಗತ ಸಂಭಾಷಣೆ (೧೯೬೪)

'ಸ್ವಗತ ಸಂಭಾಷಣೆ' ಯನ್ನು 'ಪೂರ್ತಿ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬರೆದ ದೃಶ್ಯ' ಎಂದು ಹೇಳಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾರಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಸ್ವರೂಪದ ಮೇಲೆಯೂ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ: "ದೃಶ್ಯದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿಯೆ ಮಾತನಾಡುವುದು. ಆದರೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಏಕಧಾರೆಯ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ಜೊತೆಗೆ ಕತೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಏಕಸೂತ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪೋಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂದರ್ಭ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯದು. 'ನನ್ನ ತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅವರು ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ೬೦ರ ದಶಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದ ಜನರಲ್ಲಿ ನಡೆದ 'ವಾಗ್ಯುದ್ಧ' ಈ ದೃಶ್ಯದ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿದೆ.[೨೫]

ಈ ದೃಶ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ 'ತರುಣ'ನಿದ್ದಾನೆ. ಇವನೊಬ್ಬ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ ನಿರ್ಮಾಪಕ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಹಟ ತೊಟ್ಟವ, ಅವನ ನಾಟಕಕಾರ 'ಒಬ್ಬ' ಅನುಭವಿ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಆನಂದಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೇ ಇಲ್ಲದಾಗ ರಂಜನೆಯನ್ನೊದಗಿಸುವುದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾರ್ಯ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರ ಅವನದು. 'ತರುಣ' ಇದನ್ನೊಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕವೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಗಳ ಕೀಳುಮಟ್ಟವನ್ನು ತೋರಿಸಲು 'ಯುವಕ' 'ಯುವತಿ'ಯರ romanceನ್ನು ಅವನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರ 'ಮುದುಕ', ಇವರಿಬ್ಬರ ನೆರೆ-ಹೊರೆಯವ. 'ತರುಣ' ಹಾಗೂ 'ಒಬ್ಬ' ಠಕ್ಕರು, ಹಣ ಗಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬ್ಲಾಕ್‌ಮೇಲ್ ಮಾಡಲೂ ಹೇಸುವವರಲ್ಲ ಎಂದು ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಅವನು 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ರಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೆ 'ಯುವತಿ' ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ

'ತರುಣ' ತನ್ನನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಶ್ಲೀಲವಾಗಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ತಕರಾರು ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳ complaint ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಪೋಲೀಸನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಮಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪೋಲೀಸನಿಗೆ ಎಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಶಯ. 'ತರುಣ' ತನ್ನ 'ತಂತ್ರ' ಅತಂತ್ರವಾಯಿತು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದರೊಡನೆ ದೃಶ್ಯದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ದೃಶ್ಯ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅದು 'ಜೀವನ', 'ನಾಟಕ', 'ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ' ಹಾಗೂ 'ರಂಗಸ್ಥಳ'ಗಳ ಅಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು 'ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು' ನಾಟಕದ ನಂತರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಸೂಚನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ನಿರ್ಮಾಪಕ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರರು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತೆ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ನೆನಪಿಡತಕ್ಕ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿಯ ಯಾವ ಪಾತ್ರದೊಡನೆಯೂ ತಾದಾತ್ಮ್ಯ ಸಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು. ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವ ಪಾತ್ರದ ವಿಚಾರವೂ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತವೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಹಾಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಯಾವಾಗಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗಗಳ ಶೋಧದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದರೆನ್ನುವುದು. ಇದು ಅವರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕತೆಯ ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಿದೆ.

೧೮. 'ಹರ ಹರ ಮಹಾದೇವ'

ಮಿತ್ರರಾಷ್ಟ್ರವೆಂದು ನಂಬಿದ ಚೀನ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ದಾಳಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಭಾರತೀಯರು ಎಂದೂ ಮರೆಯಲಾಗದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆ. 'ಹರ ಹರ ಮಹಾದೇವ' ಈ ಘಟನೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದೆ. ಭಾರತ ಚೀನಗಳ ನಡುವಿರುವ ಹಿಮಾಲಯ ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ಅವರಿಗೆ ಕಾಲಿದಾಸನ ಕುಮಾರಸಂಭವದ ನೆನಪು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಕುಮಾರಸಂಭವದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲದ ನೆನಪು ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಈ ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಹಾಗೂ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಪೌರಾಣಿಕ ಹಾಗೂ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲಗಳ ಕೊಂಡಿಯಂತಿದ್ದಾರೆ. ದೇಶಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ತನಗೆ ಗಂಡಾಂತರ ಒದಗಿದುದನ್ನು ಸೂತ್ರಧಾರ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಹೇಳಲಿರುವ ಕತೆಯನ್ನು ಕೇಳಲು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ "ಚೈತನ್ಯ, ಸ್ವಾಭಿಮಾನ, ಅಪಮಾನವನ್ನು ಸಹಿಸಲಾರದ ಅಧಟುತನ ಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ ಸೂತ್ರಧಾರ ಕುಮಾರಸಂಭವದ ಕತೆಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡುದುದರ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ: "ಆ ಕುಮಾರ ಹುಟ್ಟಿದುದು

ಶೃಂಗಾರಜೀವನದ ಫಲವಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಅಪಮಾನವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ, ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಮುರಿದೊಗೆಯುವ ಆಯುಧವಾಗಿ, ವಿಧ್ವಂಸಕರನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಿ ಜನತೆಯ ವಿಕಾಸವನ್ನು ಬೆಳಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ" ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಸೂತ್ರಧಾರ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. 'ಭಾರತದ ಪ್ರಾಣ'ವಾದ ಹಿಮಾಲಯ ಈ ಎರಡೂ ಕಾಲಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ಅಳಿಸುವ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರಿದೆ. ಸೂತ್ರಧಾರನ ವಿವರಣೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆಯೆ ಬಂದಂತಿದೆ: "ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ನಿನ್ನ ಟೀಕೆಯ ಗೊಂದಲಕ್ಕಿಟ್ಟಿತು" ಎಂಬ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ತಕರಾರಿಗೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಎನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ದೃಶ್ಯದ ಮುಂದಿನ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದು ಬ್ರಹ್ಮನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ. ಶತ್ರುವಿನ ಹಿಂಸೆ ತಾಳಲಾರದ ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲ ಬ್ರಹ್ಮನ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತಾರೆ. "... ಅವನನ್ನು ಮಿತ್ರನೆಂದು ಆದರಿಸಿದೆವು. ಸೌಜನ್ಯದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಂಡೆವು. ಪಂಚಶೀಲಗಳನ್ನು ಪಾಲಿಸಿದೆವು ಅವನೊಡನೆ. ಆದರೂ ಅವನು ಹಿಂಸೆಗಿಳಿದಿದ್ದಾನೆ" ಎಂದು ತಮ್ಮ ದೂರನ್ನು ಅವನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವನಿಂದ ಶಕ್ತಿ, ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಬೇಡುತ್ತಾರೆ. ಗೌರೀ ಶಂಕರ ಸಂಯೋಗವೇ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ವಿಚಾರದಿಂದ ಬ್ರಹ್ಮ "ಯುದ್ಧಕ್ಕಾಗಿ ರುದ್ರನಾದವನು ಜಯ ದೊರೆತ ಮೇಲೆ ಶಿವನಾಗಬೇಕು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಯುದ್ಧ-ಶಾಂತಿಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂಯೋಗ ಮನ್ಮಥನ ಎಂದರೆ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯ ಬಲದಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದ ಇಂದ್ರ ಅವನನ್ನು ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಅಂಗಸಂಗ ಪರಿತ್ಯಾಗದಿಂದ ವಿಶ್ವಸಂಭೋಗಿಯಾಗುವೆ, ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಜನರ ಸಂಘಟಿತ ಶಕ್ತಿಯಾಗುವೆ, ಅಗತ್ಯ ಬಿದ್ದರೆ ನಾನು... ಪ್ರಾಣವನ್ನಾದರೂ ಕೊಡಲು ಸಿದ್ಧ" ಎಂದು ಮನ್ಮಥ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ.

ಮನ್ಮಥನ ವರ್ತಮಾನದ ಸಂಕೇತ ನೆಹರೂ ಎಂದಾದರೆ ನಾಟಕ ಈ ನಾಯಕನ ಬಗ್ಗೆ ಉದಾರವಾಗಿದೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಕೊನೆ ಸೂಚಿಸುವ ಆಶಾವಾದಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ದೇಶದ ಆಧುನಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಅಪಮಾನಕರವಾದ ಈ ಘಟನೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ನಿಷ್ಠುರ ಸತ್ಯ.

೧೯. ಮಂಗಳಾರ್ಪಣಂ

ಶ್ರೀರಂಗರ ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗುತ್ತ ಹೋದವು. 'ಮಂಗಳಾರ್ಪಣಂ'ದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದು ಅಂತರಿಕ್ಷದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೂರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಹಗಳು, ವಸ್ತು ಭೂಮಿಯ ಅಳಲು.

ರಂಗಸ್ಥಲದಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯ, ಶನಿ, ಚಂದ್ರ, ಮಂಗಳರು ಆಸೀನರಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ

ಏಕಾಂಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ತ್ರಸ್ತಳಾದ ಭೂದೇವಿ ಅವರೆದುರು ತನ್ನ ಅಳಲು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ: "ಹಿಂದಿನ ಯುಗದ ದಾನವರು ಏನೂ ಅಲ್ಲ ಇಂದಿನ ಮಾನವನ ಮುಂದೆ-ಇಂಥಾ ಮಾಯೆಯೊಳಗೆ! ಹೀಗಾದರೆ ನನ್ನ ಗತಿ ಏನು? ನನ್ನನ್ನು ಉಳಿಸುವರು ಯಾರು?" ಏಕಾಂಕ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಅವಳ ಗೋಳನ್ನು ಒಗೆಹರಿಸುವವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಸತ್ಯ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಮೊದಲ ಮುಖಭಂಗವನ್ನನುಭವಿಸುವವ ಶನಿ. ಅವನ 'ವಕ್ರಗತಿ' ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆಯೆ ವಿನಾ ಭೀತಿಗಲ್ಲ. ಸೂರ್ಯನ ತೇಜಸ್ಸು ಮಾನವರನ್ನು ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲು ಅವರ ಶಕ್ತಿ ಸಂಚಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸೂರ್ಯನ ಪಲಾಯನದಿಂದ ಚಂದ್ರನಿಗೂ ದುರವಸ್ಥೆ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಹಗಳ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಗಳುವವರು ಕವಿಗಳು ಹಾಗೂ ಜ್ಯೋತಿಷಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಭೂದೇವಿ ನುಡಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಅಹಂಕಾರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಭೂದೇವಿಯೇ ಒಂದು ಉಪಾಯ ಹೇಳಿಕೊಡುತ್ತಾಳೆ: "ನಾನು ನನ್ನ ಮಾನವರನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲೆ, ಹಿಂದಿನಗಿಂತ ಇಂದು, ನಿನ್ನೆಗಿಂತ ನಾಳೆ ಎಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಅವರ ಈ ಉಪದ್ವ್ಯಾಪಕ್ಕೆ (ಗ್ರಹಯಾನಕ್ಕೆ) ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕಾಲ ತಟಸ್ಥವಾದರೆ ಆಯಿತು ನಿನ್ನೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ನಾಳೆಯೂ ಇಲ್ಲ, ಬಿದ್ದಲ್ಲಿಯೆ ಬಿದ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮಾನವ". ತನ್ನ ಹಾಗೂ ಮಾನವನ ಸಂಬಂಧ ವಿವರಿಸುತ್ತ ಭೂದೇವಿ "ಮೊದಮೊದಲು ಮಾನವನು ಹಟಮಾರಿಯಾದಾಗ ಅವನನ್ನು ಹೆದರಿಸಬಲ್ಲವಳಾಗಿದ್ದೆ. ಆ ಮೇಲೆ ಅವನನ್ನು ರಂಜಿಸಬಲ್ಲವಳಾಗಿದ್ದೆ.... ಈಗ ಕಿಡಿಗೇಡಿತನದಿಂದ ಬಯಲಿಗೆಳೆದು ಬಿಸಾಡುತ್ತಾನೆ ನನ್ನ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು." ಆದರೆ ಕಾಲ ಸ್ಥಗಿತವಾಗಲಾರದ್ದರಿಂದ ಈ ಉಪಾಯವೂ ನಿಷ್ಫಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ಉಪಾಯ ಸೂಚಿಸುವವನು ಮಂಗಳ (ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ 'ಮಂಗಳಾರ್ಪಣಂ' ಎಂದು ಹೆಸರು ಬಂದಿರಬೇಕು): "ಮಾನವನನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುವೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವನನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವೆ. ನನ್ನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ನಾನು ತಾನು ಎಂದು ಹೋರಾಡಬೇಕು. ಆ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರ ಮೇಲೆ ನುಗ್ಗಬೇಕು, ಒಬ್ಬರೊಬ್ಬರನ್ನು ತುಳಿಯಬೇಕು. ಒಬ್ಬರ ತಂಡವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಕತ್ತರಿಸಬೇಕು". ಮಂಗಳನ ಮಾತು ಕೇಳಿ ಗ್ರಹಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುತ್ತವೆ. ಭೂಕಂಪದೊಡನೆ ಏಕಾಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

೨೦. ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಸರಕಾರ

ಹರಿತಾದ ರಾಜಕೀಯ ವಿಡಂಬನೆ, ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಚುರುಕಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ 'ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಸರಕಾರ' ಯಶಸ್ವೀ ಏಕಾಂಕವೆಂದೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿಯ 'ಸ್ವರ್ಗೀಯ' ಶಬ್ದದಲ್ಲಿರುವ ಶ್ಲೇಷೆಯನ್ನು ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸ್ವರ್ಗದ ಸರಕಾರ ಸತ್ತ, ಎಂದರೆ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ, ಸರಕಾರವೂ

ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ವೈದಿಕ ದೇವತೆಗಳಾದ ಬ್ರಹ್ಮ, ವಿಷ್ಣು, ರುದ್ರ, ಇಂದ್ರ, ಲಕ್ಷ್ಮೀ, ಸರಸ್ವತಿ ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಸರಕಾರದ ಮಂತ್ರಿಗಳು. ಮರ್ತ್ಯರ ಸುಖಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತಾವು ಅಮರರಾದುದು ಎನ್ನುವುದು ಇವರ ವಾದ. ಆದರೆ ಆಹಾರವಿಲ್ಲದೆ ಸಾಯುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯರು ಇವರ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದು ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಕೂಗುತ್ತಾರೆ. ಸರಕಾರದ ಅವಸರದ ಸಭೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮಂತ್ರಿಗಳೆಲ್ಲ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ದೂರುವವರೆ:

ರುದ್ರ	*ಮೂರ್ಖರು: ಇವರ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಇಷ್ಟು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ನಾವು ಅಮರರಾದದ್ದನ್ನು ಮರೆತರೇನೊ.*
ವಿಷ್ಣು	*ಇವರ ಸಲುವಾಗಿ ಹತ್ತು ಸಲ ಕೆಳಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದಿವಿ.*
ಇಂದ್ರ	*ಸಮುದ್ರಮಂಥನದಂತಹ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರ ಸಲುವಾಗಿಯೆ ವೃತ್ತರನ್ನು ನಾವು ಕೊಂದಿವಿ...*

ಇಂದ್ರನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಮರ್ತ್ಯರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅರಿವೇ ಇಲ್ಲ. "..... ನಮಗೆ ಹೆದರಿಕೆ ಇಲ್ಲ, ಬದುಕಿನ ಆಸೆ ಇಲ್ಲ, ಆದರೆ, ಪಾಪ, ಅವರು ಮರ್ತ್ಯರು. ಸಾಯುವವರೆಗೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಆಸೆ ಅವರಿಗಿದೆ" ಎಂದು ಇಂದ್ರ ಅವರಿಗೆ ತಿಳಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಘೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಕೂಗುವ ಮರ್ತ್ಯರ ಮುಂದಾಳುಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಸೇನಾಪತಿ ಕಾರ್ತಿಕೇಯನನ್ನು ಕಳಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. "ಒಮ್ಮೆ ಚುನಾಯಿತರಾಗಿ ನಾವು ಅಮರರಾಗಿಬಿಟ್ಟೇವಿ. ಇನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಏನೂ ಉಳಿದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಕಾರ್ತಿಕೇಯ ಈ ಮುಂದಾಳುಗಳಿಗೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಾಳುಗಳು ಅನ್ನ ಸತ್ಯಾ(ತ್ಯಾ)ಗ್ರಹದ ಬೆದರಿಕೆ ನೀಡಿದಾಗ ಇಂದ್ರ ಅವರನ್ನು ಸಾಂತ್ವನ ಮಾಡಲು ಹೊರಗೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನು ಸರಕಾರದ ವಿರುದ್ಧ ಹಲವಾರು ಆರೋಪಗಳನ್ನು ಕೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. "ವಿಷ್ಣು ತರಿಸಿದ ಆಹಾರ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಮಾರಿಕೊಂಡಳಂತೆ." ಮುಂದಾಳುಗಳು ಇಂದ್ರ, ಕಾರ್ತಿಕೇಯರಿಗೆ ಅರ್ಧಚಂದ್ರ ಕೊಟ್ಟು ಹೊರದಬ್ಬುವುದರೊಡನೆ ದೃಶ್ಯದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಕೂಡ ನಗೆಗೀಡು ಮಾಡುವುದು ಅರಿಸ್ಟೋಫನೀಜನಷ್ಟು ಹಳೆಯ ವಿಧಾನ. ಈ ವಿಧಾನವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸರಕಾರಗಳ, ಸರಕಾರದ ಮಂತ್ರಿಗಳ ಡೊಗೆಗೇಡಿತನವನ್ನು ಇಷ್ಟು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಆದರೆ ಉಚ್ಚಮಟ್ಟದ ಬೌದ್ಧಿಕ ರಂಜನೆಯೊಡನೆ ವಿಡಂಬಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ವಿರಳ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ಹೊಸ ತಂತ್ರದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ನಡೆದರು. ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನೇ ವಿರಾಮ

ಭಾಗಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಒಂದನ್ನು ದೇವತೆಗಳಿಗಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಮರ್ತ್ಯರಿಗಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸಂಘರ್ಷದ ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಅನುಕೂಲತೆಗಳೊದಗಿವೆ.

೨೧. ಭಕ್ಷಣದ ಬಾಂಧವ್ಯ

ಪಂಚತಂತ್ರದಂಥ **animal fable** ಗಳ ಒಂದು ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಗುಣವೆಂದರೆ ನಾಟಕೀಯತೆ. 'ಭಕ್ಷಣದ ಬಾಂಧವ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಗುಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತೋರಿಕೆಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಪಶುಗಳಾದರೂ ಅವು ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳೆಂದೇ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಿವೆ. ಮೊವಲನೆಯದು ಸಿಂಹ, ವ್ಯಾಘ್ರ, ಕರಡಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಬಲಶಾಲಿಗಳ ಗುಂಪು. ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಗುಂಪು ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಎತ್ತು, ಕೋತಿಗಳಂತೆ ಅವು ಬಲದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಸ್ತರದವು. ಆದರೆ ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಜಂಬೂಕನಂಥ ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿಯ ಮುಂದಾಳ್ತನವಿದೆ. ಪಶುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ ಮಾನವನಿಂದ ಅರಣ್ಯನಾಶ. ಸಿಂಹದ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಪರಿಹಾರವೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಯ ಸಂಹಾರ. ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವದ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳ ವೃಷಭ, ಕೋತಿಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಹಿಡಿಯುವ ಹೊಣೆ ವಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಉಪಸಮಿತಿಗೆ ಜಂಬೂಕ ಅಧ್ಯಕ್ಷ. ಜಂಬೂಕನ ಉಪಾಯ ಸರಳವಾಗಿದೆ: "ಮನುಷ್ಯ ಜಾತಿಯನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಾವು ಯಾರೂ ಶ್ರಮಪಡುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ಪೂರ್ತಿ ನಾಶವನ್ನು ತಾನೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಅವನು ಸಮರ್ಥನಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈಗ ಹಟ ಮತ್ತು ಅವಸರಗಳಿಂದ ಆ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವನು." ಅವನಿಗೆ ಹೆದರಿಕೆ ಇರುವುದು ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಪಶುಗಳ ಬಗೆಗೇ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನು ಅವರಲ್ಲಿಯೇ ಕಲಹ ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಪಂಚತಂತ್ರದ ಭೇದನೀತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅವನ ಸ್ವಾರ್ಥವೂ ಇದೆ: "ನಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವವರು ಯಾರು?" ಎಂಬ ವೃಷಭನ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಉತ್ತರ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದದ್ದು: "ಯಾರ ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬುವುದು? ಬುದ್ಧಿಶಾಲಿಯದೋ ಬಲಶಾಲಿಯದೋ? ಅದೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆದ ದ್ವಂದ್ವಯುದ್ಧ. ಇತ್ತ ಮಾನವನ ನಾಶ, ಅತ್ತ ಬಲಶಾಲಿಗಳ ನಾಶ ಎಂದೆನಲ್ಲವೆ?" ಜಂಬೂಕ ತನ್ನನ್ನೇ 'ರಕ್ಷಕ'ನೆಂದು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನೇ ಭಕ್ಷಕನೂ ಹೌದು ಎಂದು ಕೋತಿಸಿಂಗನ ಮತ.

ಭಕ್ಷಕರೇ ರಕ್ಷಕರಾಗುವ ಜಗತ್ತಿನ ವೈಚಿತ್ರ್ಯ ಈ ದೃಶ್ಯದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದುದು. ಅದನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ಯಾವ ಸಂಘಟನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥವಿಸಬಹುದು.

೨೨. ಗಾಳಿಗೆ ಗಿರಿ ನಡುಗುವುದೆ?

ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನಪೂರ್ವದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಯಾದ ತಾಳೀಕೋಟೆಯ ಯುದ್ಧ ಈ ಏಕಾಂಕಕ್ಕೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೊದಗಿಸಿದೆ. ಈ ಘಟನೆಯತ್ತ ನೋಡುವ ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಗಳು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಮರಾಯನ ಸೈನ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಇಬ್ಬರು ಸೈನಿಕರ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅರಿಯದೆ ಬಂದವು ಕಿಮ್ಮನ್ ಪರಿಹರಿಸಯ್ಯ ಧಮ್ಮನ್' ಎಂಬ ಪುರಂದರದಾಸರ ಪದವನ್ನು ಅವರು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ರಾಮರಾಯನ ಬಗ್ಗೆ ಇವರಿಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ಗೌರವವಿದೆ. ಆದರೆ ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವಿದೆ. ಒಬ್ಬನಿಗೆ ವಿಜಯದ ಭರವಸೆಯಿದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಯುದ್ಧದ ಫಲಿತಾಂಶದ ಬಗ್ಗೆ ಸಂದೇಹದಿಂದಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೆ ಬದುಕಿರುವ ಆಸೆ: "ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳು, ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಧನಧಾನ್ಯ, ಒಳ್ಳೆ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೇರೆ ಕೊಂಡ್ಕೊಂತೀನಿ...." ಆದರೆ ದಾಸರ ದನಿ ಅವನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ: "ಯಾರು ಬರುವರು ನಿನ್ನ ಹಿಂದೆ?" ಇದರ ಹಿಂದೆಯೆ ರಾಮರಾಯನ ವೀರಾವೇಶದ ಮಾತುಗಳು ಕೇಳಬರುತ್ತವೆ. ಹೇಡಿಯಾದವರು ಯಾರಾದರೂ ಇದ್ದರೆ ಈಗಲೆ ಈನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ತೊಲಗಲಿ ಎಂಬ ಅವನ ಮಾತು ಎರಡನೆಯ ಸೈನಿಕನನ್ನು ಚುಚ್ಚುತ್ತವೆ. ಈಗ ತಿರುಮಲರಾಯನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಮರಾಯನಂತೆ ತಿರುಮಲರಾಯನೂ ಹೋರಾಡಲು ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಬದ್ಧ. ಆದರೆ ಮೊದಲು ಅವನು ತನ್ನನ್ನು ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ 'ದನಿ'ಯೊಡನೆ ಹೋರಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಜಯನಗರಕ್ಕೆ ಸೋಲು ತಪ್ಪದು ಎಂದು ಈ 'ದನಿ' ಸಾರುತ್ತದೆ. 'ದನಿ' 'ಆಕೃತಿ'ಯಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. 'ಈಸಬೇಕು ತಿರುಮಲಾ ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು' ಎಂದು ಅವನನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿರುವುದು ಪುರಂದರದಾಸರ 'ಸ್ಮೃತಿಚಿತ್ರ'ದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ. ದಾಸರ ಹಾಡುಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದರೂ ವಾಸ್ತವವಲ್ಲದ ಬೇರೊಂದು ಸ್ತರವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಆಳ ಹಾಗೂ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದೊಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ. ಸಿರಿ ಪುರಂದರರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾದುದು.

೨೩. ಸಹನೌ ಭುನಕ್ತು ಸಹನೆ ಮೀರಿತು

ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ಅಲೆಗರಿ (allegory). ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಭಾರತೀಯರ ಹೋರಾಟ ಇದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವನ್ನೊದಗಿಸಿವೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಹಿರಿದಾದ ಭವ್ಯ ಪ್ರಾಸಾದ'ದ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಭಾರತದ ಸಂಕೇತವಾದರೆ, ಬಿಡಕಲ ದೇಹದ, ಹರಕಲು ಬಟ್ಟೆಗಳ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಯಾವ ಭಾರತೀಯನೂ

ಆಗಬಹುದು. 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ' ಭಾರತೀಯರನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತರವೆಂದರೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಗೆ ಉಳಿದವರಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಇತಿಹಾಸಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವನಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ'ರ ನಡುವೆ ಅವಿಶ್ವಾಸದ ವಾತಾವರಣ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ: "ನಿಮಗೀಗ ಹೇಳಿದ್ರ ವಿಶ್ವಾಸ ಆಗಾಕಿಲ್ಲ, ಆದ್ರೆ ಅದು ಥೇಟ್ ಅರಮನೆ ಇದ್ದಾಂಗಿತ್ತು. ಎಂಥಾ ಘನ ಏಸಿರಿ ಅಂತೀರಿ; ಬೇಕಂದ್ರ ಮುಖಕ್ಕೆ ಭಂಗಾರದ ಹುಡಿ ಹಚ್ಗೋಬಹುದಿತ್ತು ಹೆಣ್ಮಕ್ಕಳು, ಇಂದಿನ್ಹಾಂಗ ತಗಡಿನ ಡಬ್ಬೀ ವಳಗಿನ ಸೇಂಗಾದ ಹಿಟ್ಟಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರಾಸಾದದ ಕತೆ ಹೇಳಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನಗೆ ಬರುತ್ತದೆ.ಆದರೂ ಅವನ ಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ಕುತೂಹಲದಿಂದಲೇ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕತೆ ನಡೆದಾಗ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಕಾಣದಾಗಿ ಅವನ ದನಿ ಮಾತ್ರ ಕೇಳಬರುತ್ತದೆ.

ಕತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಒಬ್ಬ 'ಬುಟ್ಟಿಯವನ' ಆಗಮನದಿಂದ. ಇವನು ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆಂದು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಕಷ್ಟಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. "ತುಸು ದಣಿವಾಗೇತಿ, ಇಲ್ಲೇ ನಿಮ್ಮ ಬಾಕ್ಲ ಮುಂದಿನ ಕಟ್ಟೇ ಮ್ಯಾಗ ಕುಂಡ್ರ್ಲಾ, ದಣ್ಯಾರ?" ಎಂದು ನಮ್ರನಾಗಿಯೇ ಮನೆಹೊಕ್ಕ 'ಬಿಟ್ಟಿಯವ' ವ್ಯಾಪಾರ ಕುದುರಿದಂತೆ ಹಣ ಗಳಿಸಿ ಮನೆಯವರನ್ನೇ ಹೊರಗೆ ಹಾಕಿ ಪ್ರಾಸಾದದ ಮಾಲೀಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಅವನ ಗುಲಾಮರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಸಾದ ಕೆಡಹುವುದರಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತರು ಅವನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಾಸಾದದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಆಳಿಕೆಗೂ ಕೊನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಜನರು ಬುಟ್ಟಿಯವನನ್ನು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಭವ್ಯ ಪ್ರಾಸಾದ ಮತ್ತೆ ಜನರದೇ ಆಗುತ್ತದೆ.

"ಆದರೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ಮುರುಕಲು ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆಯಲ್ಲ?" ಎಂದು 'ಇನ್ನೊಬ್ಬ' ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ದುಃಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಆಗ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ತನ್ನ ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋರಾಡಿದವರೇ ಈಗ ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳಾದುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ನಿದರ್ಶನವೇ ಎಂಬಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ "ಈಗ ಅವನು ಮೈ ಒಡೆಯುವಂತೆ ಉಬ್ಬಿದ್ದಾನೆ" ಪ್ರಾಸಾದದ ಬದಲು ಅವನೇ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ 'ಕತೆ'ಯನ್ನು ಜನರೇ ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಹೇಳುವ ಭಾರತದ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಚಿತ ಅಂಶಗಳೇ ಇದ್ದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ರೀತಿ ಹೊಸತಾಗಿದೆ. ಕಥನ, ಬೆಳಕಿನ ಸಂಯೋಜನೆ, flashback, ದನಿಗಳು, ಸಂಕೇತಗಳು- ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ರಂಗಸಾಧನಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ತಂತ್ರ ಭಾರವಾಯಿತು ಎಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಥವಾ ಓದುಗರಿಗೆ ಅನಿಸಿದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

೨೪. ಶಬ್ದಗುಣಂ ಆಕಾಶಂ (೧೯೬೬)

ಪ್ರಗತಿತತ್ತ್ವದ ವಿವೇಚನೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಮುಖ ಆಸಕ್ತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಗೀತಾದರ್ಪಣಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಗತಿಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರಗತಿ ಎಂದರೇನು? ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮಂಡಿಸುವ ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಕೇವಲ ಶಾಬ್ದಿಕವಾದದ್ದೇ ಅಥವಾ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ತಳಹದಿ ಇದೆಯೆ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವರನ್ನು ಬಹಳಷ್ಟು ಕಾಡಿತ್ತು. "ವಾಗರ್ಥಾವಿವ ಸಂಪೃಕ್ತೌ ಎಂದನು ಕಾಳಿದಾಸ. ಆ ಸಂಪರ್ಕ ಮೋಸವಾಗಿರಬಹುದೇ ಎಂಬ ಸಂಶಯವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನ ಈ ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯ...." ಎಂದು ಹೇಳಿ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೇ 'ನಾಂದಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೆ ಭರ್ತೃಹರಿ ಮೊದಲಾದವರು ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದುಂಟು. ವರ್ತಮಾನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು: "ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಸಂಕೇತ ಶಬ್ದಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ಕೆಲವು ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥ ಅವರಿಗೊಂದು, ನನಗಿನ್ನೊಂದು ಆಗುತ್ತಿದೆಯೆ? ಇಲ್ಲವೆ ನಮ್ಮ ತರ್ಕಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ 'ಶಬ್ದಗುಣಂ ಆಕಾಶಂ' ಎಂದು ಆಕಾಶದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. 'ಗಾಳಿಗುಂಟ ಹೋಗುವುದೆ ಶಬ್ದ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಅರ್ಥವೆ ಇಲ್ಲ' ಎಂದು ಆ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಇದು."[೨೮] 'ಶ್ರುತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಚನೆ ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ದೃಶ್ಯದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳಿಂದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯದ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದು ರುಕ್ಷವಾದ ಬಯಲಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ದೃಶ್ಯದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ. 'ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ' ಈ ಅಖಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಎರಡೂ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಶಕ್ಯವಾದಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಹೋಲುತ್ತಿರಬೇಕು ಎಂಬ ರಂಗಸೂಚನೆಯಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇವರನ್ನು ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಎಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಒಬ್ಬನೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನಂತಪ್ರಯಾಣದ ಎರಡು ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಎಂದು ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಉಚಿತವಾದದ್ದು. ("ಇಬ್ಬರ ಹೆಸರೂ ಒಂದೇ! ಅಂದ್ರೆ ಇಬ್ಬರೂ ಒಂದೇ").

'ಪ್ರಗತಿ'ಯತ್ತ ತುಡಿಯುವ ಮಾನವಜಾತಿಯ ಪ್ರತೀಕ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಾದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣದ ಅವನ ಗೆಳೆಯನಿಗೆ ಊಟದಂಥ ದೈಹಿಕ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಲ್ಲ. ಇವರೀರ್ವರ ಭಿನ್ನತೆ ದೃಶ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅವಶ್ಯವಾದದ್ದು. 'ಒಂದನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ' ಹಾಗೂ 'ಎರಡನೆಯ ವ್ಯಕ್ತಿ'ಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಾದ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ

ನಡೆಯುವ ಸಂವಾದದ ಬಹಿರಂಗ ಕ್ರಿಯೆ. 'ಕೆಳಗೆ' 'ಮೇಲೆ'ಗಳಂಥ ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಸಂವಾದದ ಮೊದಲನೆಯ ನಿಷ್ಕರ್ಷ. ಎರಡನೆಯದು ಪ್ರಗತಿಯ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು.

ಎರಡನೆಯವ : ಅವನಿಗೆ ಪ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲ.

ಒಂದನೆಯವ ಎಂಥಾ ಪ್ರಗತಿ?

ಎರಡನೆಯವ : ಮ್ಯಾಲೆ ಏರೋದಂದ್ರ ಪ್ರಗತಿ.

ಒಂದನೆಯವ : ಮೆಟ್ಟಿಲು ಇದ್ದರೆ ಅವನು ಮ್ಯಾಲೆ ಏರಬಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯವ : ಮೆಟ್ಟಿಲು ಇದ್ದರೆ ಇಳಿಯೋದು ಸುಲಭ.

ಒಂದನೆಯವ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾಲೆ ಹೋಗೋದು ಶಕ್ಯ.

ಎರಡನೆಯವ : ಮೆಟ್ಟಿಲು ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಕೆಳಗೆ ಇಳಿಯೋದು ಸುಲಭ.

ಒಂದನೆಯವ : ಪ್ರಗತಿ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಇದ್ದಲ್ಲಿ

ಎರಡನೆಯವ : ಮೆಟ್ಟಿಲು ಇದ್ದಲ್ಲಿಯೆ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಗತಿ... ಮೆಟ್ಟಿಲು ಇದ್ದರೆ ಅಧೋಗತಿಯ ಸಂಭವ.

'ಪ್ರಗತಿ' ಎಂದು ನಾವು ತಿಳಿದದ್ದು 'ಅಧೋಗತಿ'ಯೂ ಆಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದು ಈ ಸಂವಾದದ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದಂತಿದೆ. 'ಒಂದನೆಯವನಿಗೆ' ಪ್ರಗತಿ ಎಂದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ 'ಎರಡನೆಯವ' ಇದನ್ನೊಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಎಂದರೆ 'ಸಾಯೋದು'.

ಒಂದನೆಯವ : ಏನದು? ಏನಂದೆ?

ಎರಡನೆಯವ : ಸಾಯೋದು, ಸತ್ತು ಕೆಳಗೆ ನೆಲದ ಮಣ್ಣಿ ಸಮ ಆಗೋದು. ಆ ಮ್ಯಾಲೆ ಇನ್ನೊಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟೋದು ಇದು-ಇದು ಪ್ರಗತಿ.

ಪ್ರಗತಿ ಮುನ್ನಡೆಯಲ್ಲ, ಇದ್ದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ವಾದ. "ಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ಹಾಕಿದ ಪರಿಶ್ರಮಕ್ಕೆಯೆ ಪ್ರಗತಿ ಅನ್ನೋದು." ಈ ಸಂವಾದದ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಜ್ಞಾನೋದಯ.

> *ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯೊಳಗ ಸರಳ ದಾರಿ ಅನ್ನೋದೇ ಇಲ್ಲ... 'ಸರಳ ದಾರಿ ಹಿಡಿಯೋದು' ಅನ್ನೋದು ಮನುಷ್ಯನ ಭ್ರಾಂತಿ! ಯಾರನ್ನೂ ಸರಳ ಹೋಗಗೊಡಲಾರದ ಮೂಲಶಕ್ತಿ ಸೃಷ್ಟಿಯದು.*

ಏಕಾಂಕದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡುವ ದೃಶ್ಯ ಕತ್ತೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಬರುವ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯದು. "ದೂರದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡತಾ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಹೋಗೋದರ ಬದಲು ಮುಂದು ಮುಂದಿನದನ್ನು ಮೂಸಿ ನೋಡ್ತಾ ಹೋಗೋದೇ ಯೋಗ್ಯ" ಎನ್ನುವ ಅವನ ನಿರ್ಧಾರ ಬುದ್ಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಪನಂಬಿಕೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥದು. ಪಶುಗಳಂತೆ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬಾಳುವುದೇ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಿರಬಹುದೇ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರಿಗಿಟ್ಟು ದೃಶ್ಯ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಗತಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಮೂಲಭೂತ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ ನಾಟಕವನ್ನನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು: "...ಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಪ್ರಗತಿ, ಸಂಹಾರವೂ ಪ್ರಗತಿ! ಇದು ಹೇಗೆ? ಅಥವಾ 'ಪ್ರಗತಿ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೆ ಇಲ್ಲವೆ? ಅಥವಾ ಇಂದಿನದು 'ಪ್ರಗತಿಯುಗ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೆ ಆತ್ಮವಂಚನೆಯೆ? ಇಂದಿಗೂ ಮಾನವನು ಆಹಾರ-ನಿದ್ರಾ-ಭಯ-ಮೈಥುನಗಳೆಂಬ ಮೂಲಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಿಗೆ ಅಸಹಾಯ ಆಹುತಿಯಾದುದರಿಂದ ಮಾನವನಿಗೆ ಪ್ರಗತಿ ಎಂಬುದೆ ಇಲ್ಲವೆ?" ತೀರ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿಚಾರಿಸುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ದೃಷ್ಟಿ ನಮ್ಮ ಯುಗದ ಒಂದು ಧ್ರುವಬಿಂದು ಆದರೆ ಮಹರ್ಷಿ ಅರವಿಂದರ ತತ್ತ್ವ-ಸಾಧನೆಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ದೇವನಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸವಿಟ್ಟ ಬೇಂದ್ರೆ ಮೊದಲಾದವರ ದೃಷ್ಟಿ ಇನ್ನೊಂದು ಧ್ರುವಬಿಂದು ಆಗಿದೆ.

೨೫. ಶ್ರೀ ಗಣೇಶಾಯ ನಮಃ (೧೯೬೪)

"ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಉಪಲಬ್ಧವಿದ್ದ ಮಹಾಭಾರತವು ಮೂಲದಲ್ಲಿ 'ಜಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವ್ಯಾಸನಿಂದ, ತರುವಾಯ 'ಭಾರತ' ಎಂದು ವೈಶಂಪಾಯನನಿಂದ, ಕೊನೆಗೆ "ಮಹಾಭಾರತ" ಎಂದು ಸೌತಿಯಿಂದ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರುಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಯಿತು ಎಂದು ಪ್ರಾಚ್ಯ ವಿದ್ಯಾಪಾರಂಗತರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಳಹದಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಾಲ್ಪನಿಕವಾಗಿ ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ." ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಇದೆ.

ವ್ಯಾಸ-ಗಣೇಶರ ಸಂವಾದದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. "ನನ್ನಿಂದ ಈ ಜಯ ಎಂಬ ಯಶೋಗೀತೆ ರಚಿತವಾಯಿತು" ಎಂದು ವ್ಯಾಸ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೊನೆಯ ವಿಘ್ನವೊಂದನ್ನು ಅವನು ಈಗ ಎದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದು ಅದರ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಗಣೇಶನಲ್ಲಿ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಗ್ರಂಥವನ್ನು 'ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಪಠಿಸಲಾರ' ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ವಿಘ್ನ. ಅದರ ಪರಿಹಾರವೆಂದರೆ ಗಣೇಶ ಅದನ್ನು ಲಿಪಿಗಿಳಿಸುವುದು. 'ಜಯ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ವ್ಯಾಸ ಭೀಮ-ದುರ್ಯೋಧನರ ಯುದ್ಧದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಜಯ ದುರ್ಯೋಧನನದು. ವ್ಯಾಸನ

ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನೇ 'ಭಾರತದ ನಿಜವಾದ, ನ್ಯಾಯ ಸಮ್ಮತನಾದ ರಾಜ." ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಜನಮೇಜಯ ವೈಶಂಪಾಯನರ ಆಗಮನವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಸನ ದುರ್ಯೋಧನ ಪಕ್ಷಪಾತಕ್ಕೆ ದುರ್ಯೋಧನ ಅವನ ವಂಶಜನೇ ಆಗಿರುವುದು ಕಾರಣ ಎಂದು ವೈಶಂಪಾಯನ ದೂರುತ್ತಾನೆ. "ಮಯೋಕ್ತಂ ಭಾರತಂ ಶ್ರೇಯೋ" ಎಂದು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಭಾರತ 'ನಾರಾಯಣೀ ಕಥಾ' ಆದುದರಿಂದ ಅದೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ. ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಅವನು ಗಣೇಶನನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ವಾದವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವನು ದ್ರೌಪದೀ ವಸ್ತ್ರಾಪಹರಣದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ವೈಶಂಪಾಯನನ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಅಯೋಗ್ಯ ಎಂದು ಸಾರುತ್ತ ಸೌತಿ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೈಮಿಷಾರಣ್ಯದ ಋಷಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ತನ್ನ ಕೀರ್ತನವನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂತೋಷಿಸಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಹೆಮ್ಮೆ: "ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಜ್ಞಾನ ದೊರೆಯಬೇಕು ಎಂಬ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ತಾನು ಗ್ರಂಥ ರಚಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ದ್ರೌಪದೀ ಸ್ವಯಂವರದ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ (ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನುಪಯೋಗಿಸುವ ಸೌತಿ ಮುಂದೆ ಬರಲಿರುವ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಕದ್ದಿದ್ದಾನೆ!). ತನ್ನದು ಶ್ರೇಷ್ಠ, ತನ್ನದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ಈ ಮೂವರೂ ವಾದಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಗಣೇಶ "ಮೂರರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠವಲ್ಲ-ಆದರೆ-ಮೂವರೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ" ಎಂಬ ಸಮನ್ವಯದ ನಿರ್ಣಯ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ: "ವ್ಯಾಸನೇ ನೀನು ಸ್ಫೂರ್ತಿ, ವೈಶಂಪಾಯನಾ, ನೀನು ಸಾಮಗ್ರಿ, ಸೌತಿಯೇ ನೀನು ಸಾಹಿತ್ಯ. ಆದುದರಿಂದ ಮೂರೂ ಶ್ರೇಷ್ಠ."

ಒಂದು ಸಂಶೋಧನೆಯ ವಿಷಯವಾಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಏಕಾಂಕದ ರೂಪು ತಳೆದಿದೆ.

೨೬. ಸಂಭವಾಮಿ ಯುಗೇ ಯುಗೇ

'ಸಂಭವಾಮಿ ಯುಗೇ ಯುಗೇ'ದಂಥ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ಅವರೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ 'ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವೇ ಜಗತ್ತು'. ರಂಗಸ್ಥಲವನ್ನೇ ಮೂರು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ, ಮೂರು ಹಲಗೆಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಅವರು ಇಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಬಾಲ್ಯ, ಸಂಸಾರಿಗ ಜೀವನ ಹಾಗೂ 'ಸಿದ್ಧಿ'ಗಳ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಜೀವನದ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯ 'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಪುರಾಣಿಕನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಗೀತೆಯನ್ನು ಪಠಿಸುತ್ತ ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂರು ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ವೇಷ ತೊಟ್ಟ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ಹಲಗೆ 'ಸಿದ್ಧಿ'ಯ ಹಲಗೆ. ಈ ನೆಲೆಯಿಂದ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಹಲವಾರು ಸಂದೇಶಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ

ಅವನನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿವೆ. ಇವರು 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಅವನ ಸಂದೇಶ ಹಾಗೂ ವರ್ತನೆಗಳ ನಡುವಿನ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ: 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂದೇಶ ಸೂತ್ರಧಾರ ತಿಳಿಸುವಂತೆ "ಹಿರಿಯರು ಯಾವುದನ್ನ ಒಳ್ಳೇದೆಂದರೂ ಅದನ್ನೇ ಹುಡುಗರೂ ಒಳ್ಳೇದು ಅಂತ ಒಪ್ಕೊಳ್ತಾರೆ." ಆದರೆ ಈ ಸಂದೇಶದ ಬಗ್ಗೆ ಸೂತ್ರಧಾರನಲ್ಲಿಯೇ ಬಲವಾದ ಸಂದೇಹವಿದೆ: "ಎಲಾ, ಹಿರಿಯರಂತೆ, ಹುಡುಗರು, ಅವರಂತೆ ಅವರ ಹುಡುಗರು ಆಗುತಾ ನಡೆದರೆ ಜಗತ್ತು ಸುಧಾರಿಸೋದು ಹೇಗೆ?" ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬದಲಿಸಲೆಂದೇ ಪರಮಾತ್ಮನ ಅವತಾರವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಕ್ರಾಂತಿ ಇಲ್ಲದೆ ಪ್ರಗತಿ ಆಗಲಾರದು ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರದ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಫಲಶ್ರುತಿ ಇವೆ.

೨೭. ಊರ್ಧ್ವಮೂಲ ಅಧಃಶಾಖ (೧೯೭೦)

ಈ ಏಕಾಂಕರಚನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತುದುದು ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಗಲಭೆಯಿಂದ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ: "ಇಂತಹ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳನ್ನು 'ಯುವಕರ ಬಂಡಾಯ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದೆಂತಹ ಬಂಡಾಯ?..... ಹಿರಿಯರು ದಾರಿ ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದು, ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೆ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಯುವಕರೂ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಡಬೇಕೆ? ತಮ್ಮ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ತಾವೇ ಮಣ್ಣುಗೂಡಿಸಬೇಕೆ? ಯುವಕರು ವೃಕ್ಷದ ಮೂಲ, ಹಿರಿಯರು ಶಾಖೆಗಳು; ಒಣಗಿದಂತೆ ಕಡಿದು ಬಿದ್ದರೂ ಮುಂದಿನ ಮಳೆಗಾಲದವರೆಗೆ ಮೂಲವು ನೆಲದ ಗರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜೀವಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವಿಚಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ.... 'ಊರ್ಧ್ವಮೂಲ ಅಧಃಶಾಖ' ಎಂಬ ಏಕಾಂಕವನ್ನು ಬರೆದೆ."[೨೯]

ನಾಟಕದ ಮೊದಲು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೊಟ್ಟ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಶ್ವತ್ಥ ವೃಕ್ಷದ ಪ್ರತಿಮೆ ಅವರಿಗೆ ದೊರಕಿದುದು ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ: "ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅವ್ಯಯವಾದ ಮೇಲೆ (ಪರತತ್ತ್ವದಲ್ಲಿ) ಬೇರು, ಕೆಳಗೆ (ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ) ಕೊಂಬೆಗಳುಳ್ಳ ಅಶ್ವತ್ಥವೃಕ್ಷ ಎಂಬ ವರ್ಣನೆ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಬೇರು ಕೆಳಗೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಈ ಜೀವವೃಕ್ಷವನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆಯಲಾರವೇನೋ! ಆದರೂ ಅದನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆವ ಮನುಷ್ಯನ ದುಃಖಾಂತ ನಾಟಕವಾಗಿದೆ."

ಈ ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಸಂವಾದ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ 'ಹಿರಿಯ' 'ತರುಣ'ರಲ್ಲಿ ವಾಗ್ವಾದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಗ್ವಾದದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕನಸಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. 'ಹಿರಿಯ' ಮತ್ತು 'ತರುಣ'ರಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ.

ಇದು ಪೀಳಿಗೆಗಳ ಅಂತರದ ಪರಿಣಾಮ. “ನಾನು ಯುವಕ, ನನಗೆ ಗುರಿ ಇದೆ” ಎಂದು ತರುಣ ಸಾರಿದರೆ, ಹಿರಿಯ “ನಾನೇ ನಿನ್ನ ಗುರಿ” ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮಾತಿನಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಹಿರಿಯನಿಗೆ ತಿಳಿದಿದ್ದರೂ ಅನಿರ್ವಾಹವಾಗಿ ಅವನು ಸಂವಾದಕ್ಕಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ್ದನ್ನು ದೃಶ್ಯಗಳು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವು ಕುಟುಂಬ, ಧರ್ಮ, ರಾಷ್ಟ್ರ ಈ ಮೂರು ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಆಗು-ಹೋಗುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' 'ಬಾಲಕ'ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಹೇಳಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯದರಲ್ಲಿ ಆನುವಂಶಿಕ ಅರ್ಚಕ ಆನುವಂಶಿಕ ದಾಸನನ್ನು 'ಕುದಿರೆ'ಯಂತೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ: ಶ್ರಮಜೀವಿಯೊಬ್ಬ ಅವನ ಆಜ್ಞಾಧಾರಕನಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಜ ಮಂತ್ರಿಯನ್ನು ಯುದ್ಧಕ್ಕಾಗಿ ಸೈನಿಕರನ್ನು ಜಮಾಯಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಸ್ತ್ರೀಯರು ವಿವಾಹವಾಗಬೇಕು. ಸೈನ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹಡೆಯಬೇಕು ಎಂದು ಅವನ ಆಜ್ಞೆ.

ಮುಂದಿನ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳು ಈ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೆ ವಿಪರೀತವಾದವುಗಳು. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರತಿ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಡುಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೆಗಲೇರಿದ್ದಾನೆ. ಅವನಿಗೇಯೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡನೆಯ ಪ್ರತಿದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಚಕ ದಾಸ ಹಾಗೂ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ವಶನಾಗಿ ಮೃತ್ಯುವನ್ನೆದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಕೊನೆಯ ಪ್ರತಿದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿಯೇ ರಾಜನ ಮೇಲೆ ಸವಾರಿ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ರಾಜ ಈಗ 'ಯುದ್ಧ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕ' ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ.

'ಹಿರಿಯ' 'ತರುಣ'ರ ಕೊನೆಯ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ, ಈ ದೃಶ್ಯಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಸಾಮರಸ್ಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ತರುಣ ಬೇರು, ಹಿರಿಯ ಕೊಂಬೆ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯಗಳು ಎಲೆಗಳೆಂದು ಹೇಳಬಹುದೇನೋ. ಇದೇನೇ ಇದ್ದರೂ ನಾಟಕ ಅಶ್ವತ್ಥ ವೃಕ್ಷದ ಉಧ್ವಸ್ತತೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ.

ಹಿರಿಯ : ಎಷ್ಟೇನು? ಗುರಿ ಮುಟ್ಟೋವರಗೂ ನಡಯೋದೇ?

ತರುಣ ಅದೇ ನಾನೂ ಹೇಳೋದು.

ಹಿರಿಯ ಹೇಳೋದು ಸಾಕು, ಗುರಿ ಮುಟ್ಬೇಕಾದರೆ ನಡಯೋದು ಮುಖ್ಯ.

ತರುಣ ..... ನೋಡಿದಿಯಾ?

ಹಿರಿಯ ಏನು ಕಾಣಸ್ತೀಗ ನಿನಗ?

ಹಿರಿಯ : *ಎಲ್ಲಿ?*

ತರುಣ : *ಅಲ್ಲಿ.... ಅಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿ.*

ಹಿರಿಯ : *ಪಾಪ! ಗುರಿ ಯಾವುದು ಆಶೆ ಯಾವುದು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲೇನೋ; ಗುರಿ ಅಂದರೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಇಂಥಾದ್ದು. ಅಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಅನ್ನೋದೆಲ್ಲಾ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಯಾವುದು ಒಂದು ಹೇಳು.*

ತರುಣ : *ಅಲ್ಲಿಯೇ ಹೋಗಿ ನೋಡೋಣ ನಡೀ.*

ಹಿರಿಯ : *ನೋಡಿ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡೋವಷ್ಟಕ್ಕೆ ನೀನೂ ನಾನೂ ಒಂದೇ ಆಗ್ತೀವಿ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಈಗಲೇ ನಾವು ಒಂದಾಗೋದು ಒಳ್ಳೇದು ನಡೀ.*

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದಲೂ ತೃಪ್ತಿಪಡುತ್ತಿದ್ದಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಜನರಿಗೆ ತಿಳಿದ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಕಲಾಘೋಷಿಣಿಯವರ ಈ ಏಕಾಂಕದ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೊಂದು ಅಪೂರ್ವ ದಾಖಲೆಯಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:

ಊರ್ಧ್ವಮೂಲ, ಅಧಃಶಾಖಿ

First production of the above today by Kaloghoshini.. The acting of all except the king and, to some extent the minister showed that though the director understood the play he was unable to project it to the audience. True the audience appreciated that total production, but this is a type of play which could be not only appreciated but thrilling. The atmosphere for the latter effect was not created by the old man and the youth. They took it as an individual problem and not symbolic. The old man should be older still and placid, not argumentative; the youth should be more serious and tragic-looking. It is essential that the Roar effect must be there and

the youth's response to it not so individual and obvious. But it must be said to the credit of the director and the actors that, contrary to the anthor's fears, not a single faux pas was there in what was shown. Lighting has to be more subtle and suggestive.

11-1-1970

೨೮. ಕೂಟದಾರಿಯಲ್ಲಿ (೧೯೮೨)

ಈ ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿ 'ಕೂಟದಾರಿ'ಯ ಸಂಕೇತದ ಸಂದರ್ಭ ದೇಶದಲ್ಲಿ- ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ತರುಣರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಹಿಂಸೆ: "ದೇಶವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದುವ ಬದಲು, ಶೋಷಣೆ ಅನ್ಯಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ಕ್ಷಣಿಕ ಭೌತಿಕ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದರೆ ಅದನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಅವತಾರಪುರುಷನೆ ರಕ್ಷಿಸಬೇಕು. ಆ ಅವತಾರ ಪುರುಷನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಖಡ್ಗವನ್ನು ಝಳಪಿಸುವ ಕಲ್ಕಿಯಾಗುವ ಸಂಭವವಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರದ ಒಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಿಂಸೆಯತ್ತ ನೋಡುವ ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಗಳ ತಾಕಲಾಟವಿದೆ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ೫೫-೬೦ ವರ್ಷದ ವೃದ್ಧನೊಬ್ಬ ಗತಿಸಿದ ಮುಂದಾಳುವಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿ ಸಲ್ಲಿಸಲು ಸಾಲಾಗಿ ನಿಂತ ಜನರಲ್ಲಿ ಕ್ರಮ ತಪ್ಪಿ ಸೇರಹೋಗಿ ಪೋಲಿಸನ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಘಟನೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ವಿವರಿಸುವಾಗ ತನಗಾದ ಅಪಮಾನವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟರೂ ಅದು ಅವನ ಒಳಗೆಯೆ ಕುದಿಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟನೆ ಜನಜಂಗುಳಿಯ ಹಿಂಸಾಚಾರದಲ್ಲಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ ಪೋಲೀಸನೊಬ್ಬ ಹಲ್ಲೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ವೃದ್ಧ ('ವ್ಯಕ್ತಿ')ನ ಮಗ ತರುಣ ಬಿಸಿರಕ್ತದವ. ಅವನಿಗೆ ಅಪಮಾನಿತ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿದಿಲ್ಲ, ಆದರ ಅವನೂ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಉತ್ಸುಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಕ್ರಿಯಾಸಮಿತಿಯ ಸಭೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಾಯಕ ಸಂಯಮ ಬೋಧಿಸಿದರೂ ಪ್ರಯೋಜನವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಚಳುವಳಿ ನಡೆಸಲು ಸಮಿತಿಯ ಸದಸ್ಯರು (ತಮ್ಮವೇ ಆದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ) ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿನಾಯಕ 'ತರುಣ'ನನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ವೃದ್ಧನ ನೆರವು ಕೋರುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಅಹಿಂಸಾವಾದಿಯಾದ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿ ಒಮ್ಮೆಲೆ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ: "ನನ್ನ ಹುಡುಗನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ನಾನು ಒಪ್ಪತೀನಿ" ಎಂದು ಅವನು ಹೇಳತೊಡಗಿದಾಗ ನಾಯಕನಿಗ ಆಘಾತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂಸಾಚಾರ ನಡೆದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದರೆ ಹಿಂಸಾಚಾರ ತಡೆಗಟ್ಟಲು ಹೋದ 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯೇ ಅದರ ಬಲಿಯಾಗುವುದು. ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲಕರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಈ ವಿಷಯದ ಆಳ ಶ್ರೀರಂಗರ

ಏಕಾಂಕದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅದು ಇಂದಿನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸ್ತುತವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

೨೯. ಅರ್ಧನಾರೀನಟೇಶ್ವರ (೧೯೮೪)

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧಗಳು ಕೂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅವರು ಬರೆದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯ 'ಅರ್ಧನಾರೀ ನಟೇಶ್ವರ' ಕೂಡ ಇದಕ್ಕೆ ಅಪವಾದವಲ್ಲ. ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಿಂದ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಈ ಸಂಬಂಧಗಳು ಖಾಸಗೀ ಸ್ವರೂಪದವು, ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ವಾದಿಸಿದಾಗ ನಿರ್ದೇಶಕ "ಖಾಸಗೀ ಏನು ಬಂತು? ಅದರ ಸಲುವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾತಾಡೋದಿಲ್ಲ ಅನ್ನೋದಕ ಅದು ಖಾಸಗೀ ಆಯ್ತೇನು?" ಎಂದು ಟೀಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಮಾತು ನಡೆದಿರುವಾಗಲೇ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬ ತರುಣಿಯೊಬ್ಬಳ ಮಾನಭಂಗದ ಪ್ರಯತ್ನ ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದುಂಟಾದ ಘರ್ಷಣೆಯ ಸುದ್ದಿ ತರುತ್ತಾನೆ. 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಿಂದ ಬಂದರೂ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. (ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.) ಆದರೆ 'ವಯಸ್ಕ'ನ ಮಾತು ಹಾಗಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಯಾದ ಇವನು ನಿಜವಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ. ಮಾನಭಂಗದಂಥ ವಿಷಯಗಳು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಾಗುವುದು ಅಸಭ್ಯ ಎಂದು ಇವನ ವಾದ: "ನಿಮ್ಮ ನಾಟಕಾ ಅಂದ್ರ ಬರೀ ಹೊಲಸ ಮಾತೇ ಏನು? ಇದನ್ನು ನೀವು ನಿಲ್ಲಿಸಬೇಕು" ಎಂದು ಅವನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ವಾದಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಇದು ಇಂದು ನಿನ್ನಿನ ಮಾತಲ್ಲ; ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವ, ಅದನ್ನು ತೋರಿಸಲು ನನಗೆ ಹಕ್ಕಿದೆ ಎಂದು ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಅವನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಮರ್ಥನೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಪತಿವ್ರತೆಯಾದ ಸೀತೆ ಹಾಗೂ ತಾರೆಯರ ಅಪಹರಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶ್ಲೋಕಗಳು ಕೇಳಬರುತ್ತವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನ ವಾದ ಇಲ್ಲಿಗೆಯೆ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ನಿಜವಾದ ಪತಿವ್ರತೆ ಹಗಲೂ ಇರುಳೂ ಮನೆಗೆಲಸದಲ್ಲಿ ಹಣ್ಣಾಗುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ ಎನ್ನುವ ಹೊಸ ವಿಚಾರವನ್ನು ಅವನು ವಯಸ್ಕನೆದುರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. "ನೀತಿ, ನರಕದ ಭೀತಿ, ವಧೆ, ಬಂಧನ-ಯಾವುದೂ, ವಿವಾಹದ ರೀತಿ ಕೂಡ ಗಂಡನನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಇಡದೆ ಹೋಗಿದೆ." ಗಂಡನೇ ಹೆಂಡತಿಯ ಮೇಲೆ ಬಲಾತ್ಕಾರ ಮಾಡಬಹುದು, ಬಲಾತ್ಕಾರ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವು. ಇದಕ್ಕೆ ಉಪಾಯವೆಂದರೆ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಮಾನತೆ. 'ಅರ್ಧನಾರೀ -ನಟೇಶ್ವರ' ಕಲ್ಪನೆ. ಅದಕ್ಕೆಂದೇ ನಿರ್ದೇಶಕ ಅರ್ಧಗಂಡಿನ, ಅರ್ಧ ಹೆಣ್ಣಿನ ವೇಷದಲ್ಲಿಯೇ

ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. 'ಹೆಂಗಸು' ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ "ಆ ಮಾತನ್ನ ಎಲ್ಲಾ ಗಂಡಸರೂ ಒಪ್ಪುವವರೆಗೆ ಹೆಂಗಸು ಬಲಿಷ್ಠ ಆಗಬೇಕು, ಗಂಡಸಿಗಿಂತ ಬಲಿಷ್ಠ ಆಗಬೇಕು" ಎಂದು ಹಟ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾಳೆ. 'ವಯಸ್ಕ'ನ ಪಲಾಯನದೊಂದಿಗೆ ದೃಶ್ಯ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ದೃಶ್ಯದ ರಚನೆ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ರಂಗತಂತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುವ ಮಾತಿಗೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅನುರೂಪವಾಗಿದೆ: "ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟ ವಿಷಯ, ಅದನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಸಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವಾಗಿನ ಶೈಲಿ, ಅದು ಸುಲಭವಾಗಲಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಿಸಿಕಂಡ ಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ತಂತ್ರ ಹುಟ್ಟಿ ಬರುವವು."[೩೦]

ಇದುವರೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲದೆ (೧) 'ಶರತಲ್ಪ' (೧೯೩೬). (೨) 'ಯಯಾತಿ' (೧೯೩೬) (೩) 'ದೇವಯಾನಿ' (೧೯೩೬) (೪) 'ಬಾಲ ರಾಮಾಯಣ' (೫) 'ನಾರಿಯೇ ನಾಟ್ಯದೇವತೆ' (೬) 'ಹೆಂಗಸಂದ್ರೆ ಹೆಂಗಸು', ಹಾಗೂ (೭) 'ಕಪಟ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇವು ನನಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಭಾಗ ಎರಡು
ಕಾದಂಬರೀ ಪ್ರಪಂಚ

*It has become impossible to achieve **truth** except in the novel.*

Madame de Tracy

"Is narrative possible? Who can claim to know what a narration entails? Or, before that, the memory it lays claim to? What is memory?"

Jacques Derrida

೯. ಕಾದಂಬರಿಗಳು

ನಾಟಕವನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿ, ಹರಟೆ, ವಿಚಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ಸಾಧನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರರೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ೧೯೩೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮರಣೋತ್ತರ ಪ್ರಕಟಣೆಯಾದ ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ (೧೯೮೭, ಬರೆದದ್ದು ೧೯೮೧)ದ ವರೆಗೆ ಅವರು ಹದಿಮೂರು ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವರ ಉಳಿದ ಕಾದಂಬರಿಗಳತ್ತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅಲಕ್ಷ್ಯ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸ್ವತಃ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು 'ದುರ್ಬಲ ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ "ಒಂದೊಂದು ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ಹೊಸಶೈಲಿಯನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿದೆ"[೧] ಎಂದು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ ಎಂದು ಯಾರೂ ಒಪ್ಪಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಗುಣಮಟ್ಟ ಒಂದೇ ತೆರನಾಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜವಾಗಿದೆ.

ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಲೇಖನಕ್ಕೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಲೇಖನಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ನನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾನು ಬರೆದದ್ದು ನನಗೆ ಬರೆಯಬೇಕು ಎನಿಸಿದಾಗ, ಅವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವವೆ ಇಲ್ಲವೆ ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕೂಡ ಮಾಡದೆ. ಆದರೆ ನಾನು ಬರೆದ ೧೦-೧೨ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಪುರುಷಾರ್ಥ', 'ಅನಾದಿ-ಅನಂತ', ಮತ್ತು 'ಪುರುಷ', ಈ ಮೂರನ್ನೇ ನಾನಾಗಿ ಬರೆದದ್ದು. ಉಳಿದವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಕರ ಬೇಡಿಕೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ.... ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೇ ಬರೆಯಲಿ ಅದರಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವಗಳು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ (authentic), ವಿಚಾರಗಳೂ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕುರಿತು ನನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು."[೨]

ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ನಂತರ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ".....ಕಾಲೇಜ್ ವಾಚನಾಲಯದಲ್ಲಿಯ ಇಂಗ್ಲೀಷದ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಓದತೊಡಗಿದೆ. ಕಾಲೇಜ್

ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಎನ್ನಿಸಿ ತನ್ನ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ಲಘುಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆ ಒಂದೆರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನಷ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಪ್ರೊಫೆಸರ್‌ನೂ ಓದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೩] ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ಬರೆದುದು ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ನಂತರ ಅರುವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾವಾಣಿಗೆ ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆಯತೊಡಗಿದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅವರು ಹಲವಾರು ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ಈ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಚಾರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವಂತಿದೆ.

ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಆನಂದಕಂದರ ರಾಜಯೋಗಿ, ಕಡೆಂಗೊಡ್ಲು ಶಂಕರಭಟ್ಟರ ಧೂಮಕೇತು, ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ ಇಜ್ಜೋಡು ಹಾಗೂ 'ಜಡಭರತ'ರ ಧರ್ಮಸೆರೆಗಳನ್ನು, 'ಕಾದಂಬರೀ ಪ್ರಪಂಚ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ಕಾದಂಬರಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದುದು ಭಾಷಾಂತರ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೇ ಎಂಬ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸತ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ "ಆದರೇನು? ಇನ್ನೊಬ್ಬರ ಮನೆಯಿಂದ ಬಂದವಳಾದರೂ ಪ್ರೌಢೆಯಾದ ನಂತರ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ ನೆಲೆಸುವ ರೂಢಿಇಲ್ಲವೆ? ಅದರಂತೆಯೇ ಇಂದು ನಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಯು ಪ್ರೌಢೆಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಇಂದಿನಿಂದ ನಮ್ಮವಳಾಗಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೆ ನಿಲ್ಲುವವಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ ಎಂದು ಧೈರ್ಯದಿಂದ ಹೇಳಬಹುದು" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.[೪]

ಅನುವಾದಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಪದ್ಮನಯನೆಯಂಥ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸಾಹಸ ಕೈಕೊಂಡ ಗಳಗನಾಥರ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಗೌರವವಿತ್ತು. ಗಳಗನಾಥ (೧೯೪೬)ಕ್ಕೆ ಬರೆದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಗಳಗನಾಥರ ಸಾಧನೆಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತು ಹೀಗಿವೆ: "ಗಳಗನಾಥರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬೀಜವೂ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದೆ.ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಂದಿನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಗಳಗನಾಥರು ಕಾರಣರಾಗದಿದ್ದರೂ, ಪ್ರೇರಕರಾದರೆಂದು ನಿರ್ವಿವಾದವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು." (ಗಳಗನಾಥ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ೧೯೪೬.) ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಅವರವೇ ಆದ ವಿಚಾರಗಳಿದ್ದವು. ಭಾಷಾಂತರಕ್ಕೆ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕೃತಿಗಳು ಶ್ರೇಷ್ಠವಾಗಿರಬೇಕು, ಹೊಸತಾಗಿರಬೇಕು, ಅನುವಾದದ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಉಪಕಾರವಾಗಬೇಕು, ಭಾಷಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಇರಬೇಕು, ಅನುವಾದಕ ನುರಿತ ಲೇಖಕನಾಗಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಂಬಿಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗಾಗಿ ಈ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಶರಚ್ಚಂದ್ರ, ಅಖಿಲನ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಲೇಖಕರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಈ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದಲೇ ಅವರು ಅಳೆದರು.[೫]

"ಕನ್ನಡಿಗರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೆ ಮೊದಲು ಚಿತ್ರಿಸಿ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರವಾಹವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲುವೆಯಲ್ಲಿ ಹರಿಬಿಟ್ಟು, ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಸಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ" ಆನಂದಕಂದರ ರಾಜಯೋಗಿಯ ಸಾಹಸವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೆಚ್ಚಿ ಬರೆದರು. ಆದರೆ ರಾಜಶೇಖರನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವುದರ ಮೇಲೆಯೇ ತಮ್ಮ ಧ್ಯಾನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ "ಯಾರ ಹೆಸರಿನಿಂದ ರಾಜಶೇಖರನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುವನೋ ಆ 'ಲಕ್ಷಾವಧಿ ಪ್ರಜೆಗಳ' ಜೀವನಚಿತ್ರದ ಸುಳಿವೇ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ವಿಷಾದವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಶಿಥಿಲ ವರ್ಣನೆಗಳ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತ, "ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆ ಬೇಡವೆಂದಲ್ಲ; ಆ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿರಬೇಕು,. ಕಥಾಪೋಷಕತೆ ಇರಬೇಕು, ಸುಸಂಬದ್ಧತೆ ಬೇಕು" ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಡೆಂಗೊಡ್ಲು ಅವರ **ಧೂಮಕೇತುವನ್ನು** ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗಲೂ ಅವರು ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ವೆನಿಸುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳ ಶೈಲಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗ್ರಾಂಥಿಕವೆನಿಸಿ ಕೃತಕತೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು." ತೀರ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೆನಿಸುವ ಶ್ರೀಧರನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವಿರಲಾರದು ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಕಡೆಂಗೊಡ್ಲು ಅವರ ಕಥನಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಮಾತುಗಳಿವೆ: "ಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು, ಓದುಗರ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತ, ಬೇಸರ ಹುಟ್ಟದಂತೆ ಒಂದೇ ಸಮನಾಗಿ ಎಳೆಯುವ ಕೈಚಳಕವಿಲ್ಲದ."

ಇಂಥ ಕೈಚಳಕ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಗೋಕಾಕರ ಇಜ್ಜೋಡುವಿನಲ್ಲಾಗಲಿ 'ಜಡಭರತ'ರ ಧರ್ಮಸೆರೆಯಲ್ಲಾಗಲಿ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಿಷಯಗಳ ವಿವೇಚನೆಯಿದ್ದರೂ ಈ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಾಮಾನ್ಯವೆನ್ನುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ವಾಚಕನಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ-ಯೋಗ್ಯತೆಗಳಿರಬೇಕಲ್ಲವೆ? ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ವಿಶಾಲ ಅನುಭವ ಪ್ರಪಂಚ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಿರೀಕ್ಷಣಶಕ್ತಿ, ಕಥಾ ನಿರೂಪಣಾಚಾತುರ್ಯ—ಮೊದಲಾದವುಗಳು ಇರಲೇಬೇಕಲ್ಲವೇ?" ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೋಕಾಕರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ, ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಿಸಂಗತತೆಗಳನ್ನು ಅವರು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಓಟವಿರಬೇಕು, ಹಿಡಿತ ಬೇಕು, ಹೆಣಿಕೆ ಬೇಕು" ಎಂಬ ತತ್ವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು "ಇಜ್ಜೋಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗ ಪದ್ಮಾವತಿಯ ಕತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ ನರಹರಿಯ ಕತೆಯಾಗಿ ಓದುಗರ ಮನಸಿನ ಮೇಲೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಪರಿಣಾಮವು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮೂಡುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಈ ನಿರ್ಣಯ

ಹೈಗ್ರೀವಾಚಾರ್ಯ, ಸುಬ್ರಣ್ಣಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಕೇಶವರ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ 'ಜೀವಕಳೆ'ಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮಸೆರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲ. 'ಜಡಭರತ'ರಲ್ಲಿ ಕತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಹೇಳುವ ಕಲೆಯೆ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬೇಕು" ಎಂದು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ, ಅದಕ್ಕೆ 'ವಿಶಾಲ ಧೋರಣೆ' ಹಾಗೂ 'ಏಕಸೂತ್ರತೆ' ಅವಶ್ಯವಾದವುಗಳು ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲೊಬ್ಬರು.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ಪತ್ರಿಕೆಗಾಗಿ ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ಸಂಧ್ಯಾರಾಗವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ಸಂಧ್ಯಾರಾಗದ ಹೊಸತನ ಅವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಗುಣ: "ವರ್ಣನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕಿ, ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕೆ ಬಯಲಾಟದ ಸೂತ್ರಧಾರನಂತೆ ಹಣಿಕಿಕ್ಕಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನೇ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಶೈಲಿ . ಹಳೆಯದಾಯಿತು, ಅಸಮರ್ಪಕವೆನಿಸತೊಡಗಿತು. ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖವಾಗಿಯೇ ಕತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸುವ ಹೊಸ ಶೈಲಿ ಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಳೆಯದು ಹೋಗಿ ಹೊಸದು ಬರುವುದೆಂದು ಸೂಚಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾದುದರಿಂದಲೇ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಧ್ಯಾರಾಗವಿದೆ."[1] ಸಂಧ್ಯಾರಾಗದಲ್ಲಿ ಕತೆಗಿಂತ ಸ್ವಭಾವ ಚಿತ್ರಣವೇ ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದರು. "ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿದಾಕ್ಷಣ ರಾಯರು, ಮೀನಾಕ್ಷಿ, ರಾಮಚಂದ್ರ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಮೊದಲಾದವರು ತೀರ ಪರಿಚಿತರಂತೆ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುವರು" ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರು. ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಎರಡು ಕತೆಗಳಿಗೆ-ಮೀನಾಕ್ಷಿಯ ಕತೆ, ಲಕ್ಷ್ಮಣನ ಕತೆ-ಸಾಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶ ದೊರಕಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. ಅ.ನ.ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಸಂಧ್ಯಾರಾಗದಲ್ಲಿ ಸ್ವಭಾವಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟರು ಎನ್ನುವ ಅವರ ಮಾತು ಇಂದಿಗೂ ಸತ್ಯವಾದದ್ದು. ಅನಕೃರ ನಂತರದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರೀತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಕಾಗದದ ಹೂ ಕುರಿತ ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆ ನೋಡಬಹುದು. ಕಾಗದದ ಹೂ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕಾರಂತರ ಹೆತ್ತಳಾ ತಾಯಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತ "೧೫೦ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಗಿರಿಜೆಯ ಚಿತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡುವಂತೆ ೧೮೪ ಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನಕೃರ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಜೀವಂತವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಅವರು ಬರೆದದ್ದುಂಟು.[2]

ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವಾಗಲೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ತೋರುವ ಸಂಯಮ ಅನುಕರಣೀಯವಾದದ್ದು. ಹಾಗೆಯೇ ಹೊಸಬರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗಿನ ಅವರ ಗುಣಗ್ರಾಹಕತೆಯೂ ನಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಗಳಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಹುಲಿಯೂರಿನ ಸರಹದ್ದು ಕಥಾಸಂಗ್ರಹದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಬರೆದ ವಿಮರ್ಶೆ ನೋಡಬಹುದು. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಹಾಸ್ಯ, ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿ ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು

ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ "ಸಾಹಿತಿಗೆ ಇರಬೇಕಾದ ಹೃದಯ ಇವರಿಗಿದೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರ ಅಖಂಡ ಮಾನವ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗುರುತಿಸಿದರು.[೮] ಭೈರಪ್ಪವರ ಪ್ರಥಮ ಕಾದಂಬರಿ ಧರ್ಮಶ್ರೀಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ: "ವಿಷಯಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವಿದ್ವತ್ತು ಇವೆರಡೇ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ಸಾಕೆ?.... ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ವಿವೇಚನೆ-ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಮತ್ತು ವಾತಾವರಣದ ಸಹಜತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮಾಯವಾಗಿ ಓದುಗರ ಆಸ್ವಾದಕ್ಕೆ ಭಂಗ ತರಬಹುದಾಗಿದೆ."[೯] ಭೈರಪ್ಪನವರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ, ವಿಷಯ ಗೌರವ ಹಾಗೂ ಸಮರ್ಪಕ ಶೈಲಿಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಗುರುತಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಧರ್ಮಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ "ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಪ್ರಚಾರಗ್ರಂಥ" ಎನಿಸಿತು.

ಪ್ರಜಾವಾಣಿಗಾಗಿ "ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿ-ಸಮೀಕ್ಷೆ" ಎಂಬ 'ನಾಂದಿ ಲೇಖನ'ವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ೧೯೬೨ರಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುಖ್ಯ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ: "ಕಾದಂಬರಿಯೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕತೆಯೆ ಎನ್ನಿಸಿದರೂ ಅದು ಕತೆಯ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರಿಕೆ ಬೇಕು, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ವಿಶಾಲದೃಷ್ಟಿ ಬೇಕು, ಅಷ್ಟೇ ವಿಶಾಲ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಅನುಭವ ಬೇಕು."[೧೦] ಮಾನವನ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾವಿರಾರು ಲೋಕಗಳ ಚಿತ್ರ ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲ ಯೋಗ್ಯತೆ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಲ್ಲಿರುವುದು ಅವಶ್ಯ ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಈ ಕೊನೆಯ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯತ್ತ ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

೧. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ (೧೯೩೪)

ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ತೀರ ಹೊಸ ಹಾದಿ ತುಳಿದರು. " 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ' ನಮ್ಮ ಕಾದಂಬರೀ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ತೀರ ಹೊಸ ಜಾತಿಯದು" ಎಂದು ಪ್ರಕಾಶಕರು ಓದುಗರನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಿದರೆ, "ಇಂತಹ ಕಾದಂಬರಿ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿಲ್ಲ[೧೧] ಎಂದು ಲೇಖಕರೇ 'ಅರಿಕೆ' ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. "ಇದೊಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ. ಇದೂ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದುದು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ[೧೨] ಅದುವರೆಗೆ ರೂಢಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ವಿಸಂಗತವಾಗಿತ್ತು. ಕಾದಂಬರಿಯೇ ತನ್ನ self reflexive ಗುಣದತ್ತ ನಮ್ಮ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ವಾಚಕರನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ:

> *ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ವಾಚಕರ ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಮೂಗು ಮುರಿಯುತ್ತಿರಬಹುದು. 'ಶ್ರೀ' ಎಂಬ ಪದದಿಂದಾಗಲಿ ಸರಸವಾದ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಾಗಲಿ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು 'ಸೆಗಣಿ' ಎಂಬ ಭೀಭತ್ಸ ಪದವನ್ನುಪಯೋಗಿಸಬಹುದೆ?*
>
> *(ಪು. ೧೫೧)*

Novel ಎನ್ನುವ ಪದಕ್ಕಿಂತ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರೂಢವಾದ Anti Novel ಪದ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಬಲ್ಲುದು.

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ಅಂಶ ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಸೂರ್‍ನೂರಿನ ನಾಯಕ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾರಾಯಣ ೨೩ ವರ್ಷದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಿತ ತರುಣ. ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಡೆದ ಮದುವೆಯ ಹಂದರದಿಂದ ಅವನು ಗೊತ್ತು ಗುರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಓಡಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹಳ್ಳಿಗರೊಡನೆ ರೈಲ್ವೆ ಟ್ರೈನಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವರ 'ಅಜ್ಞಾನ'ವನ್ನು ನೋಡಿ ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆಯ ಕಾರ್ಯ ಕೈಕೊಳ್ಳುವ ಇಚ್ಛೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೇಗೋ ಕಮತೂರು ಎನ್ನುವ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ತಲುಪಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಹೋಟೆಲೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾಣಿಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ತುಳಜಾ ಎಂಬ ತರುಣಿಯ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ತಂದೆಯ ಗೆಳೆಯ ಹಾಗೂ ಕಮತೂರಿನ ಶ್ಯಾನುಭೋಗ ಕುಲಕರ್ಣಿ ರಂಗಣ್ಣಾ, ನಾರಾಯಣ ಕಮತೂರಿಗೆ ಬರೆದ ವಿಷಯವನ್ನು ಅವನ ತಂದೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನಿಗೆ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶೀನಿವಾಸ ನಾಯಕ ಹಾಗೂ ಕೃಷ್ಣಾಚಾರಿ (ನಾರಾಯಣನ ಮಾವನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ) ಕಮತೂರಿಗೆ ಬಂದು ಮನೆಗೆ ಮರಳಲು ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಒಲಿಸಲು ವಿಫಲ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ತುಳಜೆ ತನ್ನ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧದ ಮಗಳು ಎಂದು ನಾರಾಯಣನಿಗೆ ತಿಳಿದು ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ವಿಷಯಕವಾದ ಹೆದರಿಕೆ ರಂಗಣ್ಣನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಹೋಟೆಲ್ಲಿನ ನೌಕರಿ ಬಿಟ್ಟ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ತನ್ನ ನಿಯಂತ್ರಣದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ತೋಟದಲ್ಲಿ ನಿವಾಸ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನೊಬ್ಬ 'ಯತಿ' ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಅವನ ಹಾಗೂ ಅವನ 'ಪರಿವಾರ'ದ (ಈ ಪರಿವಾರದಲ್ಲಿ ಈಗ ಕೃಷ್ಣ ಎಂಬ ಒಂದು ನಾಯಿಯೂ ಸೇರುತ್ತದೆ) ಉದರಂಭರಣದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ 'ಯತಿ'ಯಿಂದ ಪವಾಡ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾರಾಯಣ ಜನರು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ತೆಂಗಿನಕಾಯಿಯಿಂದ ತಲೆಗೆ ಘಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಧೋ ಧೋ ಎಂದು ಮಳೆ ಸುರಿದು ಇಂಥ ಒಂದು 'ಪವಾಡ' ನಡೆದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ'ಯ ಕತೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿದರೂ ನಾರಾಯಣನ ಕತೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಕಮತೂರು ಬಿಟ್ಟ ನಂತರ ನಾರಾಯಣ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ನಟನೆಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಹಣ ಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜ ಕಾರ್ಯ ಕೈಕೊಂಡು ಲೋಕಲ್ ಬೋರ್ಡಿನ ಚೇರ್‌ಮನ್‌ನಾಗುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನ

ವಯಸ್ಸಿನ ೫೦ನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣೂರಿಗೆ ಮರಳಿ ಆದರ್ಶ ಶಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರಶಂಸೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಎಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅವನು ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ ನಾಡಿಗೆ ನಾಡೇ ಅವನ ಮರಣಕ್ಕಾಗಿ ದುಃಖಿಸುತ್ತದೆ.[೧೨]

ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಚೆಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿಯಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಂಡ ಈ ಕತೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದೇ ಒಂದು ಸಾಹಸ. ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಲಿ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಸಾತತ್ಯವಾಗಲಿ ನೋಡಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ 'ಕತೆ' ತೀರ ಅಮುಖ್ಯ, ಅದನ್ನು ಹೇಳುವ ಉದ್ದೇಶ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಿಗಿಲ್ಲ, ಅವರೇ ಹೇಳಿದಂತೆ "ಸದ್ಯದ ಸಮಾಜವೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಷಯ. ಅದರ ಏಕರೂಪತೆಯು ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಪಟವನ್ನುಪಯೋಗಿಸಿದೆ. ಆ ಪಟವೆಂದರೆ ನಾರಾಯಣನೆಂಬೊಬ್ಬ ಈಗಿನ ಮಾದರಿಯ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ". ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದು 'ಪಟ' ವೆಂದು ಕರೆಯುವುದಾಗಲಿ 'ಸದ್ಯದ ಸಮಾಜ' ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು ಎಂದು ಹೇಳುವುದಾಗಲಿ ಸೀಮಿತ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಿಜ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣ ಡಾನ್‌ಕ್ವಿಕ್ಸೋಟ್‌ನಂತೆ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾದರೂ, ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನಾರಾಯಣ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜ ಇವರಲ್ಲಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ. ನಾರಾಯಣನ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕಕ್ಕೂ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಇರುವ ವಿಸಂಗತತೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯ ಹೊಸ ಲೋಕವನ್ನು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ತರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ.[೧೩]

ನಾರಾಯಣನಿಗೂ ಕ್ವಿಕ್ಸೋಟನಿಗೂ ಅನೇಕ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಕ್ವಿಕ್ಸೋಟನ ಪ್ರಜ್ಞಾಲೋಕವನ್ನು ರೋಮಾನ್ಸ್‌ಗಳುಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ನಾರಾಯಣನ ಪ್ರಜ್ಞಾಲೋಕವನ್ನು ಎರವಲು ತಂದ ಆದರ್ಶಗಳು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇವರೀರ್ವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂತರವೆಂದರೆ, ಕ್ವಿಕ್ಸೋಟ್‌ನಿಗೆ ರೋಮಾನ್ಸ್‌ಗಳು ಏಕಾಗ್ರತೆಯ ವಿಷಯವಾದರೆ ನಾರಾಯಣನ ಆದರ್ಶಗಳು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಒತ್ತಡದಲ್ಲಿ ಸುಳಿದುಹೋಗುವಂಥವು. ಮದುವೆಯ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮನೆಯಿಂದ ಓಡಿ ಹೋಗುವಾಗ ಓಡುವುದೊಂದೇ ನಾರಾಯಣನ ಗುರಿಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸರ್ವತ್ಯಾಗ ಮಾಡುವ ಗಟ್ಟಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಅವನದಲ್ಲ. ಥರ್ಡ್ ಕ್ಲಾಸ್ ಕಂಪಾರ್ಟಮೆಂಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ಹಳ್ಳಿಗರ 'ಅಜ್ಞಾನ' ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಕೂಡಲೆ, "ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿಯೆ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಬಿಡುವೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾನ ಮಾಡುವೆ" ಎಂದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ತಾನು ವ್ಯಾಯಾಮ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಹೂಡಬೇಕು." "ಹಸಿವೆಯ ಬಾಧೆ ಎಂದರೆ ಹೀಗೆ, ಅದನ್ನು ಹಿಂಗಿಸುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ?" "ಹಿಂದುಸ್ತಾನದ ವ್ಯಾಪಾರ ಬೆಳೆಯಬಾರದೇಕೆ?" ಶಿಶು-ರಕ್ಷಕ ಸಂಘ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ವಿಚಾರ, -ಇಂಥ ಹಲವಾರು ತಳಬುಡವಿಲ್ಲದ ಅವನ ಯೋಚನೆಗಳು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ

ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಅವನು ಕಮತೂರು ಬಿಟ್ಟನಂತರ ನಡೆದುವೆನ್ನುವ 'ಘಟನೆ'ಗಳೆಲ್ಲವೂ-ಸಮಾಜಸೇವೆ, ಶಾಲೆಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ಇತ್ಯಾದಿ- 'ಭವಿಷ್ಯ'ದ ಘಟನೆಗಳು-ಎಂದರೆ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟದ ೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವಂಥವುಗಳು. ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇ ಕನಸಿನದು. ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಶಿಕ್ಷಣ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆಯಲ್ಲದೆ ಅವನಿಗೆ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ನಾರಾಯಣನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಿದೆ, ತೌಲನಿಕ ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದುದರಿಂದಾಗಿ ತಾತ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿದೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಂತದ ಮನೋರಂಜನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಯಾವ ಲಾಭವೂ ಇಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ ನಿರುಪಯೋಗೀ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವನು ಅನುಭವವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕುಲಕರ್ಣಿ ರಂಗಣ್ಣನ ಹಳ್ಳಿಯ ಮನೆ ಅವನಿಗೆ ಹೇಗೆ ಕಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

> *ನಾರಾಯಣನು ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಎದುರು ನೋಡಿದನು. ಒಂದು ಕನ್ನಡಿಯೊಳಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕನ್ನಡಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಂತೆ ಒಂದೇ ಸಾಲಾಗಿ ಅನಂತ ಬಾಗಿಲುಗಳು ಕಂಡುಬಂದವು. ಏನಿದರ ರಹಸ್ಯ? ಕುಲಕರ್ಣಿಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಡೆದು ಒಳಗೆ ಕಾಲಿಟ್ಟಾಕ್ಷಣ ತಟ್ಟನೆ ಹೊಳೆಯಿತು ನಾರಾಯಣನಿಗೆ - ತಾನು ಕಾಲಿಟ್ಟದ್ದು ನರಕದಲ್ಲಿ ಎಂದು. ಮೈಗೆ ಬೆವರು, ಬಾಯಿಗೆ ಬೆಪ್ಪು, ಕಾಲಿಗೆ ಕಸ, ಕಿವಿಗೆ ಕಿರಿಚದ್ದು-ಆಯಾ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಯಮಲೋಕ ಯಾತನೆಯನ್ನನುಭವಿಸಿದಂತಾಯ್ತು. ನರಕವೆ ನಿಜ... ಒಂದೊಂದು ಕೋಣೆ ಒಂದೊಂದು ಲೋಕ ಎನ್ನಿಸಿತು ಅವನಿಗೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಸೂರ್ಯಲೋಕ, ಬೆಳಕು ಸುರಿಯುತ್ತಿದೆ; ಬೆಳಕು ಸೂಸುತಿದೆ. ಎರಡನೆಯದು ಚಂದ್ರಲೋಕ, ಮಸುಕುಮಸುಕಾಗಿ ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಬೆಳಕು ಬರುತ್ತಲಿದೆ. ಮೂರನೆಯದು, ನಕ್ಷತ್ರಲೋಕ; ಮಾಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಕ್ಷತ್ರಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ಸಣ್ಣ ಸಂದುಗಳೊಳಗಿಂದ ಮಿನುಗುವ ಬೆಳಕೇ ಬೆಳಕು, ನಾಲ್ಕನೆಯದು - ಅಂಧ ತಮಸ್ಸೋ ಏನೋ? ಐದನೆಯದು-? ಐದನೆಯದು!...."*

'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನ ಸಹಧರ್ಮಿಯಾದ ಆದರೆ ಅವನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿರೂಪಕನಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಿರೂಪಕ ಮುಗ್ಧನಲ್ಲ, ಪ್ರಬುದ್ಧ. ನಾರಾಯಣನ ಅಳವಿಗೆ ಬಾರದ ಅನುಭವವನ್ನು ಅವನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯೂ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಾರಾಯಣನ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು (ಫ್ಲಾಬೇರ್‌ನ Madame Bovary ಯಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದು ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಾಂಕೇತಿಕ

ವಾದವುಗಳು. ಚಾರ್ಲ್ಸ್‌ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ). ನಾರಾಯಣನ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಮೂಲಕ ಅವನ ಬಾಲ್ಯ, ಯೌವನಗಳ ನಡುವೆ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

> *ನಾರಾಯಣನಿಗೆ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯು ಬಹಳವೆನ್ನಿಸಿತ್ತು, ಚಿಕ್ಕವನಿದ್ದಾಗ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ತುದಿ ಅಪ್ಪಳಿಸುವ ಏಟನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ ತಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ, ಮಿತ್ರ ಬಾಲಕರ ಚಿಕ್ಕ ದೊಡ್ಡ ಒಡವೆಗಳನ್ನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯ ತಿಂಡಿ ತಿನಿಸುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಲಿ- ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಮಹತ್ವದ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಸಹಾಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವಶ್ಯಕತೆ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಲ್ಪ ಬಲಿತು ಬುದ್ಧಿ ಬಂದ ಹೊರಗೆ ಆಡಿ ಓಡಾಡುವಾಗ ಬಿಸಿಲಿನ ಬೇಗೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೂ ಕಲ್ಲು ಹೊಡೆಯುವುದನ್ನು ಕಲಿಯುವಾಗ ಗುರಿ ಎಂದು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೂ, ಚಂಡು ಇಲ್ಲದಾಗ ಚಂಡು ಎಂದು, ಗುಂಡು ಇಲ್ಲದಾಗ ಗುಂಡು ಎಂದೂ-ಹೀಗೆ ಚಂದ್ರಹಾಸನಿಗೆ ದೊರೆತ ಸಾಲಿಗ್ರಾಮದಂತೆ ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯಲೀಲೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ನೆರವಾಗಿತ್ತು, ನಾರಾಯಣನ ಟೊಪ್ಪಿಗೆ. ಮುಂದೆ ಕಲಿತವನೆನ್ನಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಟೊಪ್ಪಿಗೆ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವನೆಂಬ ನಿಮಿತ್ತಕ್ಕಾದರೂ ತಲೆ ಇದೆ ಎಂದು ಜನರು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೂ - ಒಂದೇ? ಎರಡೇ? ಹೀಗೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ತರದಿಂದ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯು ನಾರಾಯಣನಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಿದ್ದಿತೆಂದು ಹೇಳುವುದು?*
>
> *(ಪು. ೧೦೦)*

ನಾರಾಯಣನ ಪುರಾಣಪ್ರಜ್ಞೆಯೂ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. ತಾನು ವಸಿಷ್ಠನಾಗಬಯಸುವ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ತ್ರಿಶಂಕು, ಸಾಲ್‌ಬೆಲೋನ ಕಲ್ಪನೆಯ **dangling man**. ತಾನು ಕಂಡ ಹಳ್ಳಿಗರ ಜಗತ್ತು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ.

> *ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನೇ ಗುಡಾಣ....ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಕ್ರಿಮಿಕೀಟಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ. ಓಹೋ! ಇದೇ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ! ಹಳ್ಳಿಗರ ಸೃಷ್ಟಿ-ಹಳವಪ್ಪಡಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ. ನಡೆದನು, ನಡೆದನು ನಾರಾಯಣನು ಈ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಲು.... ವಸಿಷ್ಠನಾಗಬೇಕು. ಈ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನನ್ನು ಸೋಲಿಸಬೇಕಾದರ - ಎನ್ನಿಸಿತು.*
>
> *(ಪು. ೧೪೯)*

ನಾರಾಯಣನ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೂ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ತನಗಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಸಾಮಾನ್ಯತೆಗೂ ಇರುವ ವಿರೋಧ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ.

ತಾನು ರಾಮನಿಗಿಂತಲೂ ಮೇಲು ಎಂದು ಒಂದು ಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ:

> *ನಾರಾಯಣ ದಾರಿಗುಂಟ ಬೆವರು ಹನಿಗಳನ್ನು ಸುರಿಸುತ್ತಲೇ ನಡೆದಿದ್ದ, ರಾವಣನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡೊಯ್ಯುವಾಗ ಸೀತಾದೇವಿಯು ಆಭರಣಗಳನ್ನುಬಿಸುಡಿದಂತೆ. ರಾಮನೂ ಕಾಡಿಗೆ ಹೊರಟಿದ್ದ, ತಾನೂ ಹೊರಟಿದ್ದು-ಕಾಡಿಗೋ- ನಾಡಿಗೋ? ತಂದೆಯ ಮಾತು ನಡೆಸಲು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡೇ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟುಬಿಟ್ಟ ರಾಮ, ತಂದೆ ಮಾತನ್ನು ಮೀರಿ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನೂ ಮನೆಯನ್ನೂ ಕೂಡಿಯೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ ನಾರಾಯಣ. ರಾಮನಿಗಿಂತಲೂ ನಾರಾಯಣನ ನಿಃಸ್ವಾರ್ಥ ಬುದ್ಧಿಯೇ ಮೇಲಿನದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.*
>
> *(ಪು. ೭೨)*

ಗಾಡಿಯ ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ಜಿಗಿದು ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರ್ಮಿನ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದಾಗ ನಾರಾಯಣನ ಕಲ್ಪನೆ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ಸುತ್ತು ಹಾಕಿದರೂ ಗಾಂಧೀಜಿ ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ವೇತ ಜನರಿಂದ ಗಾಡಿಯಿಂದ ಹೊರದೂಡಲ್ಪಟ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ತಲುಪಲಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಗಾಂಧೀಜಿಗಿಂತ ತಾನೇನು ಕಡಿಮೆ ಎಂದು ನಾರಾಯಣ ಸಾಧಿಸುವವನೇ.

ನಾರಾಯಣ 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಸೃಷ್ಟಿ'ಯಿಂದ ಹೊರಬಂದು ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ (ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಾಲದ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ) ನಿಜವಾಗುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜಸುಧಾರಣೆಯ ಕಾರ್ಯ ಕಮತೂರಿನಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನಿಗೆ ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದಿತು ("ತನ್ನ ಸತ್ಕಾರ್ಯ-ಸಾಹಸಗಳೆಲ್ಲ ಕನಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಯುವವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಸಂತೋಷ.") ಆದರೆ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಸಣ್ಣೂರಿನಲ್ಲಿ ಅದು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಅವನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ:

> *ಅವನಿಗೀಗ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗಿದೆ, ಬಂಧನ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಸಂಸಾರದಿಂದ ಸಿಡಿದು ಮೇಲಕ್ಕೆ ಮೇಲಕ್ಕೆ ನೆಗೆಯುತ್ತಲಿದೆ ಅವನ ಆತ್ಮ.... ಅದೊಂದು ದಿವ್ಯದೃಷ್ಟಿ. ಹಿಂದು ಇಂದು-ಮುಂದುಗಳನ್ನು ಏಕಧಾರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಲಿದೆ ಆ ದೃಷ್ಟಿ. ಕಾಲನ ಮಹಿಮೆ! ಬೆಳೆಯುವ ದೇಹ ಕಾಣುತ್ತಲಿದೆ. ಅಡವಿಯ ಗಿಡ-ಬಳ್ಳಿ-ಹುಲ್ಲು-ಕಂಟೆಗಳಲ್ಲಿ; ಕಲ್ಲು ಮಣ್ಣುಗಳ ಸಂದುಗಳೊಳಗಿಂದ, ತರು-ಲತೆಗಳ ಕೊಂಬು-ಕೊನರುಗಳಿಂದ, ಲಕ್ಷೋಪಲಕ್ಷವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಹೊರಬೀಳಲೆತ್ತಿಸುವ ಹುಳು-ಹುಪ್ಪಡಿಗಳಲ್ಲಿ; ಕೊಂದು ಕೊಬ್ಬುವ ಕಾಡ ಮೃಗಗಳಲ್ಲಿ; ಹಾಡುವ ಹಕ್ಕಿಗಳಲ್ಲಿ- ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತಲಿದೆ ಬೆಳೆಯುವ ದೇಹ! ತಿಳಿಯದೆ ಬೆಳೆಯುವುದು, ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲಾರದುದೂ ಬೆಳೆಯುವುದು,*

ಬೇಡದ ಬೆಳೆಯುವುದು, ಬೇಡೆಂದರೂ ಬೆಳೆಯುವುದು. ಹುಟ್ಟಿವರೆ ಬೆಳೆಯುವುದು, ಬೆಳೆದು ಸಾಯುವುದು.... ವಜ್ರಕ್ಕೆ ಇದ್ದಲಿಯ ಸ್ಮರಣೆಯಿಲ್ಲ, ಬೆಳೆದುದಕ್ಕೆ ಅಳಿದುದರ ಸ್ಮರಣೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಹಳೆದು ಬೆಳೆಯುವುದು, ಹೊಸದಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು.

ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿರಂತರತೆಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದೊಂದಿಗೆ ನಾರಾಯಣ ಕೊನೆಯುಸಿರು ಎಳೆಯುತ್ತಾನೆ. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ನಾರಾಯಣನ ದರ್ಶನವೇ ಶ್ರೀರಂಗರು **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಗೀತಾದರ್ಪಣ, ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ** ಮೊದಲಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಅವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ದರ್ಶನವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಂಗ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ನಾರಾಯಣನನ್ನು ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ನಾರಾಯಣನ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕವನ್ನು ಭೇದಿಸಿ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವಗಳು ಓದುಗರನ್ನು ತಲುಪುತ್ತವೆ. ಈ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ದಾರಿದ್ರ್ಯವಿದೆ,ಬಡತನವಿದೆ, ದೈನ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳ ಜೊತೆಗೆಯೆ ಬದುಕುಳಿಯಲು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮಾಡುವ ನೈತಿಕ, ಅನೈತಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಇವೆ. ಇವು ಜಗತ್ತಿನ ಅನುಭವವೇ ಇಲ್ಲದ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಚಕಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತವೆ. ತಾನು ಪ್ರವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಥರ್ಡ್ ಕ್ಲಾಸ್ ಕಂಪಾರ್ಟ್‌ಮೆಂಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮುದುಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಟಿಕೆಟ್ ಚೆಕರ್ ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಪೀಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ನಾರಾಯಣನಿಗೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮುದುಕ ಠಕ್ಕ, ಹನ್ನೊಂದು ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷದ ಹುಡುಗನನ್ನು ಕೂಸು ಎಂದು ಸಾಧಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವವ. ಕುಲಕರ್ಣಿ ರಂಗಣ್ಣನಂತೂ ಮಹಾ ಸಾಧಕ, ತನ್ನ ಮಗಳೊಡನೆಯೆ ವ್ಯಭಿಚಾರಕ್ಕಿಳಿದ ನೀಚ. ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಲ್ಲಿ ಗುಂಪುಗಾರಿಕೆ ಬೆಳೆಸಿ ತನ್ನ ಬೇಳೆ ಬೇಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅವನ ಸ್ವಾರ್ಥ ಬುದ್ಧಿ, ತನ್ನ ಪಾಪವನ್ನು ನಾರಾಯಣ ಎಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆಡುವನೋ ಎಂಬ ಭೀತಿಯಿಂದ ಅವನನ್ನು 'ಯತಿ'ಯನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ ಕುಹಕತನ, ಶಾಲಿಗ್ರಾಮ ಚಪ್ಪಲಿಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದರೂ ಊಟಕ್ಕೆ ತಡವಾದೀತೆಂದು ಆತುರದಿಂದ ಅದನ್ನು ಅಲಕ್ಷಿಸುವ ಪಾಷಂಡಿತನ-ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕೀಳುಮಟ್ಟದ ಖಳನಾಯಕನಲ್ಲಿರುವ ದುರ್ಗುಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವನಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆದರೂ ನಾರಾಯಣ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಅವನ ಆತಿಥ್ಯ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಎಂದು ನಾರಾಯಣ ಘೋಷಿಸುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನಿದ್ದ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ನಾರಾಯಣ ತಿಳಿದುಕೊಂಡಂತೆ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನ ಮುಗ್ಧರಲ್ಲ. ಬಸ್ಸಿನ ಡ್ರೈವರನೊಡನೆ ಜಕೇರಿ ನಡೆಸಿ ಅವರು ಕಡಿಮೆ ದರದಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡುವಂಥ ಚಾಣಾಕ್ಷರು. ರಂಗಣ್ಣ ನಾರಾಯಣನನ್ನು 'ಯತಿ' ಎಂದು ಹೊಗಳಿದರೂ

ಮಲ್ಲಣ್ಣನಂಥವರಿಗೆ ಅವನ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯಗಳಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತವೆ. ಆತಿಥ್ಯದ ಹೊರೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೊರಿಸುವ ಕುಲಕರ್ಣಿಯ ಯುಕ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ಹೊಳೆಯದೇ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. (ಆರ್.ಕೆ. ನಾರಾಯಣರ The Guide ಕಾದಂಬರಿಗೂ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದವುಗಳು. ಮಳೆ ಬರುವ 'ಪವಾಡ' ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆ. ಆದರೆ, The Guide ದಲ್ಲಿಯ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಗೆ ರಾಜುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ಈ ವಿಶ್ವಾಸವೇ ಅವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಗೂ ನಾರಾಯಣರ ಕಾದಂಬರಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.)

ಕಾದಂಬರಿಯ ಯಾವುದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಅಳೆದರೂ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ ತೃಪ್ತಿ ಕೊಡಲಾರದು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕತೆಯಿಲ್ಲ, ಪಾತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಲ್ಲ; ಸುಸಂಗತವಾದ ದರ್ಶನವಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಮೈಲುಗಲ್ಲಾಗಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಕಥನಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಕ್ರಾಂತಿ. "ನಾರಾಯಣನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಾಡುಬಂದಂತ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾರಾಯಣನ ಪರವಾಗಿಯೆ ಎಂದರೆ ನಾರಾಯಣನದೊಂದು ಆತ್ಮಗತ ಭಾಷಣ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೆ ಓದಬೇಕು." ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಈ ಆತ್ಮಗತ ಭಾಷಣಗಳೇ (Interior Monologues) ತುಂಬಿವೆ. ನಿರೂಪಣೆಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿರೂಪಕ ನಾರಾಯಣನ ಸಮಾನಧರ್ಮಿ ಯಾದುದರಿಂದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಅಂತರ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕೀಯವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನಾರಾಯಣನ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಅವನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕುಲಕರ್ಣಿ ರಂಗಣ್ಣಾ ಹಾಗೂ ಮಲ್ಲಣ್ಣನಯರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ:

"ಅಂತೂ ನೋಡು, ಮಲ್ಲಣ್ಣೋ, ಇಷ್ಟಿದ್ದೂ ಸಂಜೆಯೂಟ ತಪ್ಪಿಸಿದಿ ರಾಯ್ರಿಗೆ."

(ಛೀ! ಎಷ್ಟು ಸಲ ಹೊಗಳುವವನೂ ಅದೇ ಅವೇ ಮಾತನ್ನು!)

"ಮತ್ತ ಬರಬೇಕಲ್ರಿ ಹಳ್ಳೀ ಅನುಯೋಗ"

('ಸಾಕ್ಮಾತು, ಮಹಾರಾಯಾ, ಬಂದಿತು!)

"ನೀ ಅಂತೀಯಲ್ರಿ! ಮಲ್ಲಣ್ಣೋ-

(ನಾರಾಯಣನ ತಲೆ ಕೆಸರಿಟ್ಟಿತು. ಮಲ್ಲಣ್ಣೋ ಏನೂ ಅಂದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಎದು ಮೊದ ಇಡಬೇಕನಿಸಿತು!")

ಕೇಂದ್ರಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಅನುಭವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ಜೇಮ್ಸಿಯನ್ ವಿಧಾನ ಶ್ರೀರಂಗರದಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೆ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ನಿಲುಕದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡುವ ಜಾಯ್ಸಿಯನ್ ರೀತಿಯೂ ಅವರ 'ಆತ್ಮಗತ ಭಾಷಣ'ಗಳದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿ ತನಗೆ ಅವಶ್ಯ ಕಂಡಂತೆ ಈ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ-ಯೆನ್ನುವುದು ಅದರ ಹೊಸತನದ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಹೆನ್ರಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಹಾಗೂ ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅರಿವು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆಗ ಇದ್ದಿರಬೇಕು.

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಶೈಲಿಯ ಹೊಸತನದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಅದು ತೋರುವ ಕೌಶಲ್ಯ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಾರಾಯಣನ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆ (ಅಪ್‌ಡೈಕ್‌ನ Rabbit Run ದಲ್ಲಿ ಹ್ಯಾರಿ ಆ್ಯಂಗ್‌ಸ್ಟ್ರಾಮ್‌ನ ಕ್ರಿಯೆಯಂತೆ) ಓಡುವುದು: ಮದುವೆ ಮಂಟಪದಿಂದ, ಮನೆಯಿಂದ, ಗಾಡಿ ಬಸ್ಸುಗಳಿಂದ, ಕುಲಕರ್ಣಿಯ ಮನೆಯಿಂದ ಚಹದಂಗಡಿಯಿಂದ - ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ನಾರಾಯಣ ಓಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಕನ ಹಲವಾರು ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

> *ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಓಡಹತ್ತಿದ ನಾರಾಯಣ, ಬಸ್ಸು ತಪ್ಪೀತು, ಗಂಟು ಹೋದೀತು, ತಾನೊಬ್ಬನೆ ಹಿಂದುಳಿಯಬೇಕಾದೀತು-ಎಂಬ ಹೆದರಿಕೆಯಿಂದ. ತನ್ನ ಹುಚ್ಚುತನಕ್ಕಾಗಿ ನಾಚಬೇಕೆಂಬುದರ ಅರಿವು ಇಲ್ಲದೆ ಓಡಿದ ನಾರಾಯಣ. ನಾಗರೀಕತೆಯ ನಿಯಮ ನಿರ್ಬಂಧಗಳನ್ನು ಬಿಸುಡುವವನಂತೆ ದೋತರವನ್ನು ಕೈಯಿಂದೆತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತ ಓಡಿದ ನಾರಾಯಣ. ಕಲ್ಲು-ಮುಳ್ಳುಗಳ ಪರಿವೆ ಇಲ್ಲದೆ ಓಡಿದ, ಹಾರಿಹೋದ ಟೊಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಹುಡುಕದೆ ಓಡಿದ, ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿಯ ಸಂಗಡಿಗರು ನಿಂತಲ್ಲಿ ಓಡಿದ.*
>
> *(ಪು. ೯೮)*

ನಾರಾಯಣನ ಅನುಭವವೇ ಒಂದು ಕನಸಿನಂತಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಕನಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬರುವ ಕನಸು ನಾರಾಯಣನ ತ್ರಿಶಂಕು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವಂತಿದೆ.

> *"ಆಗಾಗ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಮಬ್ಬು ಬಂದಾಗ ಭವ್ಯವಾದುದೊಂದು ಆನೆಯು ಕನಸಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ತನ್ನ ಎರಡೂ ಕೋರೆಗಳಿಂದ ನಾರಾಯಣನನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಗೋಡೆಗೆ ಒತ್ತುತ್ತಿತ್ತು. ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಕೋರೆಗಳು! ಅಬ್ಬ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಂಡು ತಾನು ಜೋತಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಭಾಸವಾಯಿತು. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕಾರ, ಒಂದು ಶಿಕ್ಷಣ-ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ತಾನು ಪರವಶವಾಗಿ ಜೋತಾಡುತ್ತಿರುವುದು ನಿಜ.... ಒಂದು ಕೋರೆ ಸಂಸ್ಕಾರ.... ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದ ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಡೆದು*

> *ಬಂದುದನ್ನು ನಡೆಸುವ ಸಂಸ್ಕಾರ ತನ್ನದು.... ಒಂದು ಕೋರೆ ಮುರಿದಿದೆ.... ಇನ್ನೊಂದು ಶಿಕ್ಷಣದ ಕೋಟೆಯುಳಿದಿದೆ.... ತನಗೆ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ತಾನಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟು ಪರಾವಲಂಬಿ ಹತವೀರ್ಯನಾಗುತ್ತಿದ್ದನು?.....*
>
> *(ಪು. ೨೦೮-೨೧೧)*

ತತ್ವಜ್ಞಾನವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ ನಾರಾಯಣ ತನ್ನ ಕನಸಿನ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ತಾನೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಆಭಾಸವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಂಕಷವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯ (ಭಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಆದಿಕಲ್ಪ', 'ವಿಕಲ್ಪ', 'ಸಂಕಲ್ಪ' ಹಾಗೂ 'ಸಾಕಲ್ಪ'ಗಳು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಪದಗಳಾಗಿವೆ.) ಆದರ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆ ಕತೆಯನ್ನೂ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದ್ದು ಅದು ಕೂಡ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನೇ ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾಧ್ಯಮದ ಈ ಅರಿವು ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಮಕಾಲೀನರಲ್ಲಿ ನೋಡಸಿಗುವುದು ಅಪರೂಪ. ಅವರ ಪ್ರಯೋಗದ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ದಶಕಗಳೇ ಬೇಕಾದವು. ಗಿರಡ್ಡಿಯವರು ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಏನೂ ಕಲಿಯದಿದ್ದುದು ದುರ್ದೈವದ ಸಂಗತಿ."[೧೪]

೨. ಭರಮಪ್ಪನ ಭೂತ (೧೯೪೨)

ಸ್ವತಂತ್ರ ರಹಸ್ಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರಲ್ಲಿ 'ಮೊದಲಿಗ' ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಭರಮಪ್ಪನ ಭೂತ[೧೫]ದ 'ಕಿವಿಮಾತಿ'ನಲ್ಲಿ ಹೆಮ್ಮೆಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಎರಡನೆಯ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದು ಕರೆದುದರಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ಅಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು.[೧೬] "ನಾನಾಗಿಯೆ ಇಂತಹ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿ ಮರೆಯಲೇಬೇಕೆಂಬ ಧ್ಯೇಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ ನನ್ನ ವಾಚಕರೂ ನನ್ನ ಗ್ರಂಥದ ಬಗ್ಗೆ ಅಂತಹ ಧ್ಯೇಯವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಾರದೇಕೆ?" ಎಂದು ಅವರು ಕೇಳಿದ್ದುಂಟು. ಟಿ.ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ನಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಡಿಟೆಕ್ಟಿವ್ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಇತ್ತು. "ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಈ ಮಾದರಿಯ ಡಿಟೆಕ್ಟಿವ್ ಕತೆಗಳನ್ನು ನೂರಕ್ಕೆ ಮಿಕ್ಕಿ ನಾನು ಓದಿದ್ದೇನೆ" ಎಂಬ ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ರಹಸ್ಯಾತ್ಮಕತೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯ ಗುಣವಾದರೂ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ (Crime) ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವೂ ಇರುವುದರಿಂದ ರಹಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ಆಗಬಲ್ಲವು. ಭರಮಪ್ಪನ ಭೂತದಲ್ಲಿ ಹಾಗಾಗಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ-ಭರಮಪ್ಪ, ಭವಾನಿ, ಇಂದುಮತಿ,

ಅನಂತ, ಬೋಧರಾಯ, ಮೋಹನ—ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದೆ. ಭರಮಪ್ಪ ಒಬ್ಬ ಒಕ್ಕಲಿಗ. ಬಡತನದಿಂದಾಗಿ ಹೆಂಡತಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಉಪಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ ಧಾಗಳ್ಳಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಭವಾನಿ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ. ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಸ್ವಾರ್ಥ, ಅಹಂಕಾರಗಳೆರಡೂ ಅವನಲ್ಲಿವೆ. ಇಂದುಮತಿ ಬಡತನದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಹುಡುಗಿ. ಭವಾನಿಯ ಐಶ್ವರ್ಯ ಅವಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಮದುವೆಯಿಲ್ಲದೆಯೇ ಅವನೊಟ್ಟಿಗೆ ಇದ್ದಾಳೆ. ಅವಳು ಗರ್ಭಿಣಿ; ಅನಂತ ಇಂದುಮತಿಯನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವ ತರುಣ, ಅವಳಲ್ಲಿ ನಿಃಸ್ವಾರ್ಥ ಪ್ರೇಮ ಅವನದು; ಬೋಧರಾಯ ನಿರುದ್ಯೋಗಿ, ತನ್ನನ್ನೊಬ್ಬ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡವ. ಆದರೆ ಭವಾನಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅಸೂಯೆ ಇದೆ; ಮೋಹನ ಇವರೆಲ್ಲರಲ್ಲಿಯೇ ಬುದ್ಧಿವಂತ, ಚಾರಿತ್ರ್ಯವುಳ್ಳವ.

ರಹಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂದೇ ನೋಡಿದರೆ ಭರಮಪ್ಪನ ಭೂತದ ಪ್ರಾರಂಭ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ರಹಸ್ಯಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಓದುಗನನ್ನು ಒಮ್ಮೆಲೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಂಥ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ತಂತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಸಮರ್ಪಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ತರುವ ವಿಧಾನ ಕೃತ್ರಿಮವಾಗಿದೆ. 'ದೆವ್ವದ ಮನೆ'ಯೆಂದೇ ಹೆಸರಾದ ಊರ ಹೊರಗಿನ ಬಂಗಲೆಯನ್ನು ಭವಾನಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆಶ್ರಯವಿಲ್ಲದ ಪ್ರವಾಸಿ ಭರಮಪ್ಪ ಅದನ್ನೇ ತನ್ನ ವಾಸಸ್ಥಳವನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಭವಾನಿ-ಇಂದುಮತಿಯರ ಪರಿಚಯವಾಗಿ ಅವರಲ್ಲಿಯೇ ನೌಕರನೆಂದು ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಭವಾನಿ-ಇಂದುಮತಿ ಹಾಗೂ ಅವರ ಸ್ನೇಹಿತರಾದ ಅನಂತ, ಬೋಧರಾಯ (ಬೋಧಿ) ಹಾಗೂ ಮೋಹನ ವಿಹಾರಕ್ಕೆಂದು ಬಂಗಲೆಗೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ಬಿಡಾರ ಹೂಡುತ್ತಾರೆ. ಭವಾನಿಯ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಪರಾಧಿ ಯಾರು? ಎನ್ನುವ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸುವ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಮೋಹನ ತಾನಾಗಿ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಂಶಯಿತ ಹೊರಗಿನವನಾದ ಭರಮಪ್ಪನೇ. ಅವನ ಬಂಧನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಪೊಲೀಸರಿಗೆ ಯಾವ ಸಬೂತವೂ ಸಿಗದಿರುವುದರಿಂದ ಅವನ ಬಿಡುಗಡೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಪರಾಧಿಯನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲು ಮೋಹನ ಒಂದು ಯುಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದೆಂದರೆ ಸ್ನೇಹಿತರೆಲ್ಲರೂ ಅವನೆದುರು ತಾವು ನಿರ್ದೋಷಿಗಳೆಂದು ಸಾಬೀತು ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು. ತಾನೂ ಸ್ವತಃ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಸಿದ್ಧನಿದ್ದಾನೆ.

ಮೊದಲನೆಯ ಆತ್ಮನಿವೇದನೆ ಅನಂತನದು: ಭವಾನಿಯ ಕೊಲೆಯಾದ ರಾತ್ರಿ ತಾನು ಅವನ ಕೋಣೆಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗಿ ಅನಂತ ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಇಂದುಮತಿಯೊಡನೆ ಅವನ ಸಂಬಂಧ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವನೇ

ಕೊಲೆಗಾರನಾಗಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಸಂಶಯಕ್ಕೆ ಬಲವಾದ ಕಾರಣಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಹೇಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದುಮತಿ ಈ ಸಂಶಯವನ್ನು ಬಲಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬೋಧಿ ಇಂದುಮತಿಯೂ ಈ ಸಂಚಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೋಹನನ ಮೇಲೆ ಯಾರ ಸಂಶಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಮಧ್ಯೆ "ಭೂತ"ವೊಂದು ಅನಂತ ಬೋಧಿಯರಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ರಹಸ್ಯಮಯತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮೋಹನ ತನ್ನ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅವನ ತರ್ಕಬದ್ಧ ವಿಚಾರಸರಣಿ ಹಾಗೂ ಮಾನವ ಸ್ವಭಾವದ ಜ್ಞಾನ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಅಪರಾಧದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

> *ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ತರದ ಸಂಭವವಿದೆ. ಅದೆಂದರೆ, ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದೆ ಇಂತಹ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನು ಒಂದು ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೆ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವನು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಯಾವ ಅಪರಾಧಿಯನ್ನಾದರೂ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬಹುದು. ಉದ್ದೇಶ-ಅವಕಾಶ-ರೀತಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಪರಾಧಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬರುವುದು. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಿಯಮಕ್ಕೆ ಅಪವಾದಗಳು ಇದ್ದೇ ಇರುವುವು. ಅದರಂತೆಯೇ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ-ಎಂದರೆ ಸಹಜವಾದ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ, ಯಾವ ತರದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ-ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕುಹಕರೂ ಇರುವುದುಂಟು.*
>
> *(ಪು. ೧೦೩)*

ಬೋಧಿ ಇಂತಹ 'ಕುಹಕ' ಎಂದು ಮೋಹನ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅನಂತನೇ ಅಪರಾಧಿ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬಲಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಮೋಹನನ ಈ ಶೋಧ ಆಶ್ಚರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೋಹನನ ವಿವರಣೆಯ ನಂತರ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಠಿಣವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಒಳ್ಳೆಯ ರಹಸ್ಯಾತ್ಮಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಒಂದು ಗುಣ. ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ತರ್ಕಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿದ್ದ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ನಿದರ್ಶನವೆಂದು ಈ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಮಹತ್ವ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

೩. ಪುರುಷಾರ್ಥ (೧೯೪೭)

ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಲಾಸ್ಕಿಯವರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಆಸ್ಥೆ. ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ

ಭಾಗವಹಿಸುವ ವಿಚಾರವೂ ಅವರಿಗಿದ್ದಿತು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ **ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ** (೧೯೨೦) ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕವೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಅವರ ಪ್ರಗತಿಪರ ಧೋರಣೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ.

ಪುರುಷಾರ್ಥ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಸಂಗ್ರಾಮದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಕಾದಂಬರಿ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಧವ ೧೯೨೦ ರಿಂದ ೧೯೪೨ರವರೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಎರಡು ಸಲ ಜೈಲು ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನನುಭವಿಸಿದವ. ಅವನ ಆಪ್ತಸ್ನೇಹಿತ ಶ್ರೀಧರ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಬೇರೆ ದಾರಿ ತುಳಿದವನು, ಸಾಮ್ಯವಾದಿ, ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್. ಮಾಧವನ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗೆಳೆಯ ಹಮ್ಮೂ ಅವನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದರೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಮಾಧವನ ಧ್ಯೇಯನಿಷ್ಠೆಯಿಲ್ಲ. ಅವನು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅವಕಾಶವಾದಿ. ರಾಜಕೀಯದ ಲಾಭ ಪಡೆದು ಈಗ ಮುಂಬೈ ಅಸೆಂಬ್ಲಿಯ ಸದಸ್ಯನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಮೂವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನನಾದ ಅನಂತ ಐ.ಸಿ.ಎಸ್. ಅಧಿಕಾರಿ. ತನ್ನ ಮೂವರು ಕಾಲೇಜು ಸಹಪಾಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಮ್ಮೂನೊಡನೆ ಮಾತ್ರ ಅವನ ಸಂಪರ್ಕವಿದೆ. "ನಾಲ್ಕು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ಇಂದಿನ (ಇಲ್ಲವೆ ಅಂದಿನ) ಯಾವುದೆ ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ವರ ವಿಚಾರಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ನನ್ನ ವಿಚಾರಸರಣಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಕತೆಯನ್ನು ಇತಿಹಾಸಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೆ ನೋಡಬೇಕಾದುದು" ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೧೬] ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಓದುಗರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಅವರ ಸೂಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯ ರಚನೆ ಈ ನಾಲ್ವರ ನೆನಪುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದೆ. ೧೯೪೭ರ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೫ರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿನದಂದು ಈ ನಾಲ್ವರೂ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಉತ್ಸಾಹ ಯಾರಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ನಲ್ವತ್ತೈದರ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ದೇಹಶಕ್ತಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಮಾಧವನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಸಂತೋಷವಿಲ್ಲ. ಅವನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ೧೯೪೨ರಲ್ಲಿಯೇ ಗಾಂಧೀಯುಗ ಮುಗಿದಿದೆ. ಆದರೂ ತನ್ನ ಮಗ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತ ಕಾತರನಾಗಿ ತನ್ನ ಕೋಣೆಯ ಕಿಟಕಿಯ ಬಳಿ ಕುಳಿತಿದ್ದಾನೆ. ಪರೇಳದ ಒಂದು ಚಾಳಿನಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಶ್ರೀಧರನನ್ನು ಅವನ ಸುತ್ತಲಿನ ಕಿತ್ತು ತಿನ್ನುವ ಬಡತನದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಖಿನ್ನವಾಗಿಸಿವೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲ. ಅನಂತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನೇ ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ನೋಡಿದವ. ಈ ಉತ್ಸವ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ stupid sentimentalityಯ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ ಹಮ್ಮೂನಿಗೆ ಕನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯುಯೆಂಟ್ ಅಸೆಂಬ್ಲಿಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಆರಿಸದಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಅಸಂತೋಷ. ಅವನಿಗೂ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಮನಸ್ಸಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ವರೂ ಸಹಪಾಠಿಗಳು ಅಂದು

ಸಂಜೆ ಮಾಧವನ ಕೋಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡುವುದಾಗಿ ನಿಶ್ಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

"ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂದರ್ಭವು ಯಾವ ರೀತಿ ನನಗೆ ಸೂಚಿತವಾಯಿತೋ ಅದರ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಶೈಲಿಯೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಅಂತರ್ದೃಷ್ಟಿಯೆ ಈ ಶೈಲಿಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅಂತರಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು, ಅದೇ ಸಂಸ್ಮರಣೆಯ ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಬೇರೆ ಯಾವ ಶೈಲಿಯೂ ಶಕ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ, ಸಮರ್ಪಕವೂ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ." ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನೆಗಳೆನ್ನುವುವು ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ಕ್ರಿಯೆ'ಯ ಕಾಲ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೫ರ ಬೆಳಗಿನಿಂದ ಸಂಜೆಯವರೆಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಸ್ಮೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಪ್ಪತ್ತೇಳು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮಾಧವನ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿನ ನೆನಪು ತಾವು ನಾಲ್ವರೂ ಗೆಳೆಯರು ಲೋಕಮಾನ್ಯ ತಿಲಕರ ಸ್ಮಶಾನಯಾತ್ರೆಯ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದುದು. ಈ ಘಟನೆ ಮಾಧವನ ಜೀವನದ ದಿಕ್ಕನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿದ್ದಿತು. ಸ್ಕಾಲರನೆಂದು ಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನು ಕಾಲೇಜು ಬಿಟ್ಟು ಅಸಹಕಾರದ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಧುಮುಕಿದ್ದ. ೧೯೨೦ರ ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಷ ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ಜೈಲಿನಿಂದ ಹೊರಬಂದ ನಂತರ ರಾಜಕೀಯದಿಂದ ವಿಮುಖನಾಗಿ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಜೀವನ ನಡೆಯಿಸಿದ್ದ. ಆದರೂ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದ ಭಾವನೆ ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಿತು. ನಾಗಪುರದ ಧ್ವಜಸತ್ಯಾಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಂಡು ಆರುತಿಂಗಳ ಶಿಕ್ಷೆ ಅನುಭವಿಸಿ ಹೊರಬಂದ ನಂತರ ಮಾಧವ ಹರಿಜನರಿಗಾಗಿ ಆಶ್ರಮ ಕಟ್ಟಿ ವಿಧಾಯಕ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದಲೂ ಅವನಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹರಿಜನರ ಮನೋಧರ್ಮ ಅವನಲ್ಲಿ ನಿರಾಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿತ್ತು. "ತಾವೂ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಬದಲು ತಮ್ಮಲ್ಲಿಯೆ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇದೆ, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ, ಅಜ್ಞಾನಪಾಲಕನಂತೆ ನಾವು ತಮ್ಮದನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಾಕಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ವಾದಿಸುವ ಬುದ್ಧಿ ಬರುತ್ತಲಿದೆ ಈ ಹರಿಜನರಿಗೆ...."[೧೮] ಎಂಬ ವಿಚಾರದಿಂದ ಅವನು ತ್ರಸ್ತನಾಗಿದ್ದ. ೧೯೪೨ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಸಕ್ರಿಯ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಹೊರಳಿದಾಗ ಹಿಂಸೆಯ ಘಟನೆಗಳು ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ನೋಯಿಸಿದ್ದವು. ಈ ಆಘಾತದಿಂದ ಅವನು ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡಿರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಗೆ ಬರುವ ಅವನ ಸಾವು ಈ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳ ಒಟ್ಟು ಪರಿಣಾಮದಂತಿದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳಿದ್ದರೂ ಮಾಧವನೇ ಅದರ ಕೇಂದ್ರ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು: "ಮಾಧವನಂತಹರು ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದರಿಂದ ನಲವತ್ತು ಕೋಟಿ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯ, ನಾನೂರು ಜಾತಿಗಳುಳ್ಳ ಸಮಾಜದ, ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅಭಿಮಾನಶೂನ್ಯತೆಯ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ" ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಅವನ ಮೂವರೂ ಸಹಪಾಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದು ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಮಾಧವ ಇವರೆಲ್ಲರ ಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಮಾಧವನಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆಯೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅನಂತನಂತೂ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಎಂದೆನಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಮಾಧವನ ಜೀವನವನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ನೋಡಲು ಅನುಕೂಲತೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಮಾಧವನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಧರನಿಗೆ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರೀತಿಯಿದ್ದರೂ ಅವನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. 'ದೇಶ' ಎಂದರೆ ಏನು? ಎನ್ನುವ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರೀರ್ವರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ: "ದೇಶ ಎಂದರೆ ಅದೊಂದು ಶಕ್ತಿ ಎಂದೇ ಅವನ ಭಾವನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೆ ದೇಶ ಬೆಳೆಸಿದಂತೆ ಮನುಷ್ಯ ಬೆಳೆಯುವವ ಎಂದು ಅವನ ವಾದ. ನಿಜವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಮನುಷ್ಯರಿದ್ದಂತೆ ಆ ದೇಶ. ಅಥವಾ ಶ್ರೀಧರನ ಮಾತೇ ನಿಜವೇ?..... ದೇಶವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ದುರ್ಬಲರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆಯೆ?" ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಧವನನ್ನು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಕಾಡುತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕೊನೆ ಕೊನೆಗೆ ಶ್ರೀಧರನಂತೆ, "ದೇಶವೆಂದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ.... ಈಗ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕು" ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅವನು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಭಾರತಮಾತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಯಿಸಿ ದೇಶಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ವಿಧಾನ ಒಂದಾದರೂ ಶ್ರೀಧರನ ವಿಧಾನ ಬೇರೆ. ದೇಶದ ಜನ ಬಲಶಾಲಿಗಳಾದಾಗ ದೇಶ ಬಲಶಾಲಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅವನ ನಂಬುಗೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ರೈತಸಂಘಟನೆ, ವೃತ್ತಿಶಿಕ್ಷಣ, ಮೊದಲಾದ ವಿಧಾಯಕ ಕಾರ್ಯಗಳತ್ತ ಅವನು ಒಲಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಾಡನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯ ಮಹತ್ವ ಎಷ್ಟಿದೆಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅರಿತು ಕನ್ನಡದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯತ್ತ ಶ್ರೀಧರ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹಮ್ಮು ಮಾಧವನಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದರೂ ಅವನದು ವ್ಯವಹಾರ ಬುದ್ಧಿ, ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಒಂದು ಅವಕಾಶವೆಂದು ತಿಳಿದು ಅವನು ಅದನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥದೊಂದು ಜಾತಿಯೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಕಬಳಿಸಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಶೋಕಚಕ್ರದಲ್ಲಿ** ಇದಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅನಂತ-ಹಮ್ಮೂರಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ:

> *".... ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿ ಯಾರು? ಹಾಂ-ನಿನ್ನ ಗೆಳೆಯ ಮಾಧವ! ಅಹುದಲ್ಲೊ" ತಾನೂ ನಕ್ಕಿದ್ದ.*
>
> *"ಮಾಧವ? ಅನಂತಾ, ಮಾಧವನ ಜಾತಿಯ ದೇಶಭಕ್ತರ ಯುಗ ಮುಗಿಯಿತು."*
>
> *ಅನಂತ ನಗೆಯಿಂದ ಕೇಳಿದ "ಈಗ ಯಾವ ಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು?"*
>
> *ಹಮ್ಮೂನು ಉಪನ್ಯಾಸದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. "ಅನಂತಾ,*

> *ಸತ್ಯ-ಅಹಿಂಸೆ-ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ-ರಾಮರಾಜ್ಯ ಇದೆಲ್ಲಾ ಒಂದಾನೊಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವವಾಗಿದ್ದುವು. ಆ ಕಾಲದ ಅವಶೇಷ ಆಗಿದ್ದಾನೆ ಮಾಧೂ. ಈಗ ಯಶಸ್ಸು-ಶಕ್ತಿ-ರಾಜಕೀಯ ಅಧಿಕಾರ-ಬಹುಮತ ರಾಜ್ಯ ಇವುಗಳ ಕಾಲ ಬಂದಿದೆ."*
>
> *(ಪು. ೫೭)*

ಅನಂತನು ಕೂಡ ಆ ಕಾಲದ ವಿಚಾರಧಾರೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿದ್ದಾನೆ. "ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂಬ ಅನಂತನ ನಂಬುಗೆ ಅವನಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯೀಕರಣ ಹೊಂದಿದ ಹಲವಾರು ಜನರ ನಂಬುಗೆಯೂ ಆಗಿದ್ದಿತು. "ಬರಲಿರುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತವನ್ನು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನಾಗಿ ಕಟ್ಟುವ ಅರ್ಹತೆಯನ್ನು ಒಬ್ಬನೂ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ವರೂ ಭಾವಾವೇಶದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದರಲ್ಲದೆ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಜ್ಞಾನಾವೇಶವನ್ನು ತಳೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹಿನ್ನೋಟದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೧೯]

೧೯೪೭ರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಕಟವಾದ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ **ಔದಾರ್ಯದ ಉರುಳಲ್ಲಿ** ಕಾದಂಬರಿಗೂ ಪುರುಷಾರ್ಥಕ್ಕೂ ಹಲವಾರು ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಕೈಯಲ್ಲಿ ಧ್ವಜ ಹಿಡಿದು ಕಿಟಕಿಯೊಳಗಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿನದ ಮೆರವಣಿಗೆ ನೋಡಲೆಂದು ಕುಳಿತ ಮಾಧವ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಾಣಬಿಡುವ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ಪುರುಷಾರ್ಥ ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿರಾಶಾಮಯವಾಗಿದೆ.[೨೦] ಜಯಂತಿಯ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೪೭ರ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪುರುಷಾರ್ಥವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ವಿಚಾರಿ 'ಪುರುಷಾರ್ಥ'ದಲ್ಲಿ ಘಟನೆ ಅನುಭವಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿ ಮನುಷ್ಯನ ಮೇಲೆ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದೆ" ಎಂದು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದರೂ, "ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯಿಂದ ಓದುಗ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಬಹುದಾದ ಯಾವ ಅಂಶವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಆತ ಕಾಣಲಾರ" ಎಂಬ ವಿಚಿತ್ರ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಾಜಕೀಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳೇ ಇರದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದ ಈ ಕೃತಿಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ತ್ವವಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಸಿ.ಎನ್. ರಾಮಚಂದ್ರನ್ ತಮ್ಮ 'ರಾಜಕೀಯ ಕಾದಂಬರಿ' ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಪುರುಷಾರ್ಥದ ಹೆಸರನ್ನು ಕೂಡ ಎತ್ತದಿರುವುದು ಈ ಕೃತಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಬಗೆದಂತಾಗಿದೆ.[೨೧]

೪. ಕುಮಾರಸಂಭವ (೧೯೪೯)[೨೨]

ಕುಮಾರಸಂಭವದ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಾದ 'ರತಿ ವಿಲಾಪ' ಹಾಗೂ 'ಪಂಚಬಾಣ'ಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಬರೆದರು. ಹಾಗೂ ಮೊದಲಿಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ವಿಚಾರವೂ ಅವರಿಗಿದ್ದಿತು.[೨೩] ಅವು ಚಿಕ್ಕ

ಕಾದಂಬರಿಗಳಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವ ವಿಚಾರ ಅವರಿಗೆ ನಂತರ ಹೊಳೆಯಿತು. ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಂತರಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತ, 'ರತಿವಿಲಾಪ' ಹಾಗೂ 'ಪಂಚಬಾಣ' ಈ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಆದರ್ಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ ಆ ಆದರ್ಶಕ್ಕೂ ನಾವು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಕ್ಕೂ ಅಂತರವಿದೆ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿಲಾಪವೇ 'ರತಿ ವಿಲಾಪ', 'ರತಿ ವಿಲಾಪ'ಕ್ಕಾಗಿಯೇ 'ಪಂಚಬಾಣ' ಪುನರ್ಜನ್ಮವನ್ನು ತಾಳಿದನು. ಇವೆರಡೂ 'ಕುಮಾರಸಂಭವ' ಎಂಬ ಒಂದೇ ಘಟನೆಯ ಎರಡು ಅಂಗಗಳು." ಈ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಭವಿಷ್ಯದ ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವೆನಿಸಿತು. ಅಜ್ಞಾನಾಸುರನ ಸಂಹಾರವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಮುಂದಾಳು ಹಾಗೂ ಜನತೆ ಇಬ್ಬರೂ ತಪಸನ್ನಾಚರಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಈ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಅವರು ಅರ್ಥವಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಈ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳಿಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನಿಜ. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವೊಂದು ಪಾತ್ರಗಳು -ಮಾಧವ, ಎದೆವಯ್ಯ, ಸೋಮ, ಆಚಾರ್ಯ, ತಿಮ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಎರಡೂ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಯೆನ್ನುವುದೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಓದುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಯುಕ್ತಿಕವೆನಿಸುತ್ತದೆ. "ರತಿ ವಿಲಾಪ"ದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ಒಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮಾತ್ರ. ಅದರ ನಿಜವಾದ ವಸ್ತು ಪ್ರೇಮದ ಅನುಭವ. 'ರತಿ ವಿಲಾಪ'ವನ್ನು ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಆತ್ಮಾನುಭವರೂಪಣೆಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಾದಂಬರಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪಾತ್ರವೆಂದರೆ ಮಾಧವನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ೩೩-೩೪ ವರ್ಷದ ಯುವಕ. "ಹಿಂದುಸ್ತಾನದ ಕೋಟಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾನೊಬ್ಬ" ಎಂದು ಮಾಧವ ತನ್ನನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನಾದರೂ ಅವನೊಬ್ಬ ಸ್ಥಿತಿವಂತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ನಾಗರಿಕ. ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಹೊಲಮನೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತಿಮ್ಮನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ಆಳು ಹಾಗೂ 'ಆಚಾರ್ಯ'ರಿದ್ದಾರೆ. **ಉತ್ತರ ರಾಮಚರಿತ, ಶಾಕುಂತಲ**ಗಳಂಥ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅವನ ಆಸ್ಥೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವನೊಬ್ಬ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ತರುಣ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಗೌರವವಿದೆ. ೧೯೪೭ರ ಜೂನ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕೊಲೆ-ಸುಲಿಗೆಗಳಿಂದ ನೊಂದ ಮಾಧವ ಶಾಂತಿಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಬರುವುದರೊಡನೆ 'ರತಿವಿಲಾಪ'ದ ಕತೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿಯೂ ರಾಜಕೀಯ ಸೇರಿದೆ. ೧೯೪೨ರ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ತಳವಾರ ಸೋಮಣ್ಣ ತನ್ನದೊಂದು ಮೇಳ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ 'ಅರಾಜ್ಯ' ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಗಾಂಧಿ ಇದ್ದರೂ, ಗಾಂಧಿತನ ಹೋಗಿದೆ ಎಂದು ಆಗಲೆ ತಿಳಿದಿದ್ದ ಮಾಧವ ಸೋಮನ

ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. 'ರತಿ ವಿಲಾಪ'ದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಕ್ರಿಯೆ ತೀರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದು.

ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 'ಅತೃಪ್ತಿ'ಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡೇ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಬಂದ ಮಾಧವ ಅಜ್ಞಾತವಾದ 'ಎಳೆತ'ಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಳೆತ ಅವನನ್ನು ಊರ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಶಸ್ತ ಮನೆಯತ್ತ ಒಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಅದರ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ 'ಯುವತಿ'ಯೊಬ್ಬಳ ಪರಿಚಯವಾಗುತ್ತದೆ. ದಿನಕಳೆದಂತೆ ಇವಳೇ ತನ್ನ 'ಹೃದಯದೇವತೆ' ಎಂದು ಮಾಧವನಲ್ಲಿ ನಂಬುಗೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಮಾಧವ ಅವಿವಾಹಿತ, ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದವ. ಯುವತಿಯ ಸಮಾಗಮ ಅವನಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಅವನು ತನ್ನ ಗೆಳೆಯ 'ಎದೆವಯ್ಯ' (ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪುನರ್ಜನ್ಮ ಪಡೆದ ಪಾತ್ರ) ನೊಡನೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂವಾದ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವನ ಹೊಯ್ದಾಟ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೂ ಎಳೆಯುತ್ತದೆ. 'ಯುವತಿ'ಯ ಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹತ್ತಿದಾಗ ಅವಳನ್ನು ಹೊರತರುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಮಾಧವ ಮೂರ್ಛಿತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎಚ್ಚರ ಬಂದ ನಂತರ ತಿಮ್ಮನಿಂದ ಈ 'ಯುವತಿ' ಎಂಟು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ ಗಂಡನ ಜೊತೆಗೆ ಬಾಳುವೆ ಮಾಡುವುದು ಅಶಕ್ಯವಾಗಿ ಉರುಲು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸತ್ತ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳು ಎನ್ನುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಾಧವ ವಿಷಮ ಜ್ವರದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಾನೆ. 'ರತಿವಿಲಾಪ'ಕ್ಕೂ 'ಸರಸಮ್ಮನ ಸಮಾಧಿ'ಗೂ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದೆ: ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಯ್ಯ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕನ ಪ್ರೇತದೊಡನೆ ಪ್ರೇಮಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಯಿಸಿ ದೊರಕಿಸುವ ಅನುಭವವೇ "ಯುವತಿ"ಯ ಪ್ರೇತದೊಡನೆ ಸಮಾಗಮ ಸಾಧಿಸುವ ಮಾಧವನದೂ ಆಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಮಿಲನಗಳ ಪರಿಣಾಮವೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯದಾಗಿದೆ. ಕುತೂಹಲದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಬೆಳ್ಳಕ್ಕನ ದುರಂತಕ್ಕೂ ಯುವತಿಯ ದುರಂತಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಾಮ್ಯ.

ಕಾರಂತರ **ಸರಸಮ್ಮನ ಸಮಾಧಿ** ವಾಸ್ತವದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾದರೆ ರತಿವಿಲಾಪ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರೇಮಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಾಹಕವಾಗಿದೆ. ಮಾಧವ ಹಾಗೂ 'ಎದೆವಯ್ಯ'ರ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣು ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹಲವಾರು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾಧವನ ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಅಂಶಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಆದರೆ ಎದೆವಯ್ಯ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಪುರಸ್ಕರ್ತ. ಮಾಧವ ಹೇಳುವಂತೆ "ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ರೂಢಿ ರೀತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಎದೆವಯ್ಯನಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಸಹನೆ". ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವ ಅಂತರವನ್ನೂ ಅವನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಮವೆಂದರೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕೆಲಸ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ "ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಪಶುಗಳು ಮನುಷ್ಯರಿಗಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು ನೀತಿಯುಳ್ಳವಾಗಿವೆ"

ಎಂದು ಅವನು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಕರ್ನಾಟಕವಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೆಲ್ಲಾದರೂ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಬೆಲೆಯಿದ್ದ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವನದು" ಎಂದು ಮಾಧವ ಎದೆವಯ್ಯನ ಬಗ್ಗೆ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎದೆವಯ್ಯನ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರೇಮಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿಯ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟುಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಒಲವಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕುತೂಹಲ ತೋರಿಸಿದುದು ಈ ಕಾಲದ ಒಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಭವಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಸೋಲುಗಳು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಪಂಚಬಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಮಾಧವನ ಪ್ರೇಮಕತೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುವಿಗೂ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ದೊರಕಿದೆ. ಪಂಚಬಾಣ ಮಾಧವ ಹಾಗೂ ಅವನ ಗೆಳತಿ ತಾರಾರನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು 'ಪಂಚಬಾಣ'ದ ಸುಖಾಂತ. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ದುರಂತವೂ ಇದೆ. ಮಾಧವ ಹಾಗೂ ಅವನ ಗೆಳೆಯರು-ಎದೆವಯ್ಯ, ಮೋಹನ, ಶ್ರೀಧರ, ರಾಮ ಹಾಗೂ ತಾರಾ-ಆರಂಭಿಸುವ 'ಮಾದರಿಹಳ್ಳಿ' ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯೋಗ ಸೋಲಿನಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿನದ ಹಿಂದಿನ ದಿನ, ಎಂದರೆ ೧೯೪೭ರ ಆಗಸ್ಟ್ ೧೪ ರಂದು, 'ಪಂಚಬಾಣ'ದ ಕತೆಯು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಐವರೂ ಗೆಳೆಯರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ಸವವನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಚರಿಸುವುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೋಶ್ಯಲಿಸ್ಟ್ ತಾರಾ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಒಂದೊಂದು ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದು ಮಾದರಿಯ ಹಳ್ಳಿಯಾಗುವತ್ತ ದುಡಿಯಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಗೆಳೆಯರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಧೋರಣೆಯವರಲ್ಲ. ಎದೆವಯ್ಯ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿ. ಶ್ರೀಧರನಿಗೆ ತಾರಾಳಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶೇಷ ಆಸ್ಥೆ. ಮೋಹನ ಅಧಿಕಾರದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದವ. ಅವನ ಲಕ್ಷ್ಯವೆಲ್ಲ ದಿಲ್ಲಿಯತ್ತ. ರಾಮು ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್. ಅವನಿಗೆ ಸಂಪುಗಳಂಥ ಪ್ರತಿಭಟನಾ ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ. ಕೊನೆಗೆ ಮಾಧವ ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮನೆಯ ಆವಾರವೇ ಕಾರ್ಯರಂಗವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿನದಂದು ಸೋಮಣ್ಣನೇ ಧ್ವಜ ಏರಿಸುತ್ತಾನೆ. "ಪ್ರಜಾರಾಜ್ಯದ ದಿವಸ ಇವ್ರ ರೂಢಿ ಆಗೋತನಕ ತ್ರಾಸ ಆಗೋದ", ಇದು ಮಾಧವನ ಹಿತವಚನ. ಮಾಧವ ಹಾಗೂ ಅವನ ಗೆಳೆಯರು ವಿಧಾಯಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ನಡೆಸುವುದು ಸೋಮಣ್ಣನಿಗೆ ಸೇರುವುದಿಲ್ಲ. ಸರಕಾರ ಹಾಗೂ ಪೋಲೀಸರ ಬೆಂಬಲವಿರುವುದರಿಂದ ಅವನು ಆ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ವಿಘ್ನ ತರುತ್ತಾನೆ. ರಾಮಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಹಲ್ಲೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಕೊಲೆಯಾದ ದಿನವೇ (ಶೋಕಚಕ್ರದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ) ಮಾಧವನ ಮನೆಗೆ ಜನಜಂಗುಳಿ ಬೆಂಕಿ

ಇದುತ್ತದೆ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಮಾಧವ-ತಾರಾರ ಪ್ರೇಮದ affirmationದೊಂದಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. 'ರತಿ ವಿಲಾಪ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮಾಧವನ ಪ್ರೇಮಾನ್ವೇಷಣೆ 'ಪಂಚಬಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಂತರದ ಬಂದ ಮೂರೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೇ ರಚನೆ ಕಂಡುಬರುವುದು ಏಕತಾನತೆಯ ಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅದಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ದೊರಕಿತು. ಆದರೆ ನಂತರದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಭವಕ್ಕಿಂತ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆಯೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಕೃತ್ರಿಮತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಮೂರೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಗೆಳೆಯರನ್ನು (ನಾಲ್ಕು, ಐದು) ಒಟ್ಟಿಗೆ ತಂದು ಪರಸ್ಪರ ವಿಚಾರಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ವಿನಿಮಯಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಕೃತಿ ಇದ್ದರೂ ಕೂಡ ವಿಚಾರಕ್ಕೆಯೆ ಆದ್ಯತೆ ಇದೆ. ಕುಮಾರಸಂಭವವನ್ನಂತೂ ಹಣ ಗಳಿಕೆಗಾಗಿ ಬರೆದದ್ದೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೨೩] ಹೀಗಾಗಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯ authenticity ಯಾಗಲಿ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯಾಗಲಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ.

೫. ಅನಾದಿ ಅನಂತ[೨೪] (೧೯೫೩, ೧೯೫೯)

ಅನಾದಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ 'ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರೇಮದ ಕತೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಈಗಾಗಲೇ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಕುಮಾರ ಸಂಭವದ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಏಕಸೂತ್ರತೆ ಕೊಡುವ ಕತೆ ಮಾಧವನ ಪ್ರೇಮದ ಕಥೆಯೇ ಆಗಿದೆ. 'ರತಿ ವಿಲಾಪ'ದಲ್ಲಿ 'ಯುವತಿ'ಯ ಪ್ರೇತದ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮದ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾಧವ ಪಡೆದುಕೊಂಡರೆ 'ಪಂಚಬಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ತಾರಾಳಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಕೇಂದ್ರವೊಂದನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಹುಶಃ ಅನಾದಿಯಲ್ಲಿ 'ಪ್ರೇಮ'ವೇ ಏಕೈಕ ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಪ್ರೇಮಕತೆಯೆಂದು ಅವರು ಕರೆದಿರಬೇಕು.

ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ ಹಾಗೂ ಕಾಮಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮನಸ್ಸು ಹಾಗೂ ದೇಹಗಳ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಸಮತಾಯಿಯಾದ ಕಲ್ಪನೆ. ಕಾರಂತರ ಮೈ ಮನಗಳ ಸುಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಅನಾದಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಲೈಂಗಿಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದೇಹ ಹಾಗೂ ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ತಾತ್ವಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅನಾದಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಎಷ್ಟು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮಿಲಾನ್ ಕುಂದೇರಾನ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು: "The irreconcilable duality of body and soul is a fundamental human experience." ಈ ವಸ್ತು ಹಲವಾರು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ - ಉದಾ: ಡಾರಿಸ್ ಲೆಸ್ಸಿಂಗ್‌ಳ Love.

Again (1995) -ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಕ ರಾಮಣ್ಣ ಒಬ್ಬ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರೆಹಗಾರ. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿ ಅವನ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು (ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ). ಅವನು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಸರಳಾಳನ್ನು (ತೀರ ಅನ್ವರ್ಥಕವಾದ ಹೆಸರು) ಆಳವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವಳು ಅವನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆ. ಸರಳಾಳಿಗೂ ರಾಮಣ್ಣನನ್ನುಳಿದ ಬದುಕಿಲ್ಲ. ಕಾಲೇಜು ಕಟ್ಟೆ ಹತ್ತದಿದ್ದರೂ ಅವಳು ಸುಸಂಸ್ಕೃತಳು, ಲಿಬರಲ್ ಮನೋವೃತ್ತಿಯವಳು. ಆದರೆ ಸರಳಾ ದೀರ್ಘ ಹಾಗೂ ಗುಣವಾಗುವ ಆಸೆಯಿಲ್ಲದ ಅನಾರೋಗ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಹಾಸಿಗೆ ಹಿಡಿದಾಗ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ದೈಹಿಕ ಸಂಬಂಧ ನಿಂತುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸರಳಾಳೇ ಕರೆತಂದ ಕುಮುದಳೊಡನೆ ರಾಮಣ್ಣನ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದು ಅವಳಲ್ಲಿ ಅವನು ದೈಹಿಕ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನುಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಸರಳಾಳಲ್ಲಿಯ ಅವನ ಪ್ರೀತಿ ಅಖಂಡವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮೈ-ಮನಸ್ಸುಗಳ ತಾಕಲಾಟದಿಂದಾಗಿ ರಾಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಕುಮುದ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿಯೂ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಉಲ್ಬಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಕಾದಂಬರಿಯ ವರ್ತಮಾನ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಸರಳಾ ತೀರಿ ಹೋಗಿ ನಾಲ್ಕು (ಒಂದೆಡೆ ಮೂರು) ತಿಂಗಳುಗಳ ನಂತರ. ಅದು ಕೂಡ ಒಂದು ದಿನದ ಕೆಲವು ಗಂಟೆಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವರ್ತಮಾನ-ಕ್ರಿಯೆಯೆನ್ನುವುದೇ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲ. 'ಅಸಹಕಾರ'ದ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ತ್ರಸ್ತರಾದ ರಾಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಕುಮುದ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೋಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ತಮ್ಮ ನೆನಪುಗಳೊಡನೆ ಹೋರಾಡುವುದೇ ಈ ಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿದೆ. ಈ ನೆನಪುಗಳೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಾರವಾಗಿವೆ. ರಾಮಣ್ಣ-ಕುಮುದರ ಸಂಬಂಧ ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ರೀತಿ ಹಾಗೂ ಈ ಸಂಬಂಧ ಅವರಲ್ಲಿ ಮೈ-ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನೆನಪುಗಳು ಪುನರ್ರಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇದು ರಾಮಣ್ಣ-ಕುಮುದರು ತಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪರಿಹಾರ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾದ ಕ್ರಿಯೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಭೂತವನ್ನು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳದೇ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬದುಕುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ರಾಮಣ್ಣ-ಕುಮುದರು ಪರಿಹಾರವನ್ನೇನೋ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಸುಖಾಂತದಂತೆ ಕಂಡುಬಂದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಗಳಿವೆ.

ಕುಮಾರಸಂಭವದ ಎದೆವಯ್ಯ ಕಾಮ-ಪ್ರೇಮಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ ಎಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಈ ಅಂತರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸರಳಾಳಿಂದ ದೊರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಲೈಂಗಿಕ ತೃಪ್ತಿ ಹೋದುದೇ ಅವನು ಕುಮುದಳತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತನಾದುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ದೇಹಕ್ಕೆ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಮೀರಿದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಕುಮುದಳ ಸಂಬಂಧ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

> *ಬುದ್ಧಿ ಪಕ್ವವಾಗಿದೆ, ಮನಸ್ಸು ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗಿದೆ, ಆದರೆ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಮನುಷ್ಯನ ನಿಯಂತ್ರಣವು ಎಂದಿಗೂ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿತು ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ.... ದೇಹವು ದಡ್ಡನಂತೆ, ಹೇಳಿದರೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ದೇಹವು ಪಶುವಿನಂತೆ, ನಿಸರ್ಗವನ್ನೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ನಡೆಯುವುದು; ದೇಹವು ಗಿಡ ಬಳ್ಳಿಗಳಂತೆ, ಹುಟ್ಟಿದಂದಿನಿಂದ ಬೆಳೆಯುವುದೊಂದೇ ಹಟ. ಇಂತಹ ದೇಹಶಕ್ತಿ ಅಂದು ತನ್ನ ಬುದ್ಧಿ-ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಜಯಿಸಿರಬೇಕು.*
>
> *(ಪು. ೩೪-೩೫)*

ಹಾಗೆಂದು ರಾಮಣ್ಣ ದೇಹ ಬುದ್ಧಿಗಳೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ:

> *ದೇಹ ಬುದ್ಧಿ ಇವೆರಡರ ತಿಕ್ಕಾಟದಿಂದ ರಾಮಣ್ಣ ಕೆಲ ದಿನ ಗಾಸಿಯಾಗಿದ್ದ. ದೇಹಕ್ಕೆ ಬೇಕೆನಿಸಿದ್ದು, ಬುದ್ಧಿಗೆ ಬೇಡವೆನ್ನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೂ ದೇಹ-ಬುದ್ಧಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಹೋರಾಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಲ ದೇಹವು ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆದು ತಣಿದಂತೆ ಬುದ್ಧಿ ಚುರುಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಾನವನ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಬುದ್ಧಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಈ ರೀತಿ ದೇಹದ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದೀತೆ? ಈ ಮಾತು ನಿಜವಿದ್ದರೆ ನೈತಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬುದು ಹುರುಳಿಲ್ಲದ ಆತ್ಮವಂಚನೆಯಾಗುವುದು. ಛೆ: ಇದು ಸರಿಯಾದ ವಿಚಾರವಲ್ಲ.*
>
> *(ಪು. ೬೩)*

ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಇದು ಕೇವಲ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲ, ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ. ಕುಮುದಾಳೊಡನೆ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧ ನೈತಿಕ ಅಪರಾಧವೆ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ತಪ್ಪು ಯಾರದು? ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಅವನನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಕುಮುದಳನ್ನು ತಂದವಳು ಸರಳಾ, ತಾನು ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಾಯ ತಂದವಳೂ ಅವಳೇ? ಹಾಗಾದಲ್ಲಿ ತಪ್ಪು ಅವಳದೇ ಅಲ್ಲವೆ? ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಸಮಾಧಾನ ತಂದರೂ ಅದು ಕೇವಲ ಕ್ಷಣಿಕವಾದುದು. ಇನ್ನು ದೇಹಶಕ್ತಿ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿಯಾದುದರಿಂದ ಅದು ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದುದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಪ್ಪಿರಲಾರದು, ತಾನು ಕೇವಲ ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ರಾಮಣ್ಣ ಸಮಾಧಾನ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮವಂಚನೆಯಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿವು ಸೂಕ್ಷ್ಮಸಂವೇದಿಯಾದ ಅವನಿಗೆ ಬಾರದೇ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ದೈಹಿಕ ತೃಪ್ತಿಯಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಚೈತನ್ಯಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಕುಮುವಳನ್ನು ತಾನಾಗಿಯೇ ಅರಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವನಿಂದ ಮರೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕುಮುದಳಲ್ಲಿ ರಾಮಣ್ಣನ ತಾತ್ವಿಕತೆಯಿಲ್ಲ. ಅವಳು ಹದಿನೆಂಟು ವರ್ಷದ ತರುಣಿ. ಅನುಭವ ಸಾಲದು. ಆದರೆ, ತನ್ನ ಹಾಗೂ ರಾಮಣ್ಣನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವಳು ಯಥಾರ್ಥವಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸರಳಾ ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಾಗ ಅವಳೊಬ್ಬ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷದ ಮುಗ್ಧ ಬಾಲೆ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿಯೆಂದು ಖ್ಯಾತಿ ಪಡೆದ ರಾಮಣ್ಣನ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಇವರೀರ್ವರನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಲು ಸರಳೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಂತೂ ನಡೆದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ರಾಮಣ್ಣ ಕುಮುದಳಲ್ಲಿ ಲೈಂಗಿಕತೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಸರಳಾಳಿಗೆ ದ್ರೋಹ ಬಗೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆಯೊ ಎಂಬ ಸಂಶಯ ಕುಮುದಳನ್ನು ಕಾಡಿದರೂ ತನ್ನ ಹೆಣ್ಣುತನವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ರಾಮಣ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ಅವಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ, ಅಭಿಮಾನ.

> *ಅಂದಿನ ರಾಮಣ್ಣ ಜನ್ಮಜನ್ಮಾಂತರದ ಪುಣ್ಯದ ಫಲರೂಪನಾಗಿದ್ದ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿತು ಕುಮುದಳಿಗೆ... ಆ ಬೆಳಗಿನಲ್ಲಿ ತಾನು ಹೆಣ್ಣಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದುದು ಸಾರ್ಥಕ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿತ್ತು ಕುಮುದಳಿಗೆ.*
>
> *(ಪು. ೯೪)*

ಆದರೆ ಅವಳಿಗೆ ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ತಾನೊಂದು 'ಚಟ', ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಪ್ರೇಮವಿಲ್ಲ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ತಿಳಿವೇ ಅವಳ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಮೂಲ:

> *ಆಗ ರಾಮಣ್ಣನ ಬರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತ ನಿದ್ದೆಯ ಸೋಗಿನಲ್ಲಿ ಮಲಗುತ್ತಿದ್ದ ಸುಖ ಎಲ್ಲಿ? ಈಗ ರಾಮಣ್ಣನು ಮಗ್ಗುಲಲ್ಲಿ ಬಂದನೆಂದರೆ ಯಾವಾಗ ಬೆಳಗಾದೀತೆಂದು ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಬಾರದಂತೆ ನಿದ್ದೆಯನ್ನು ತಡೆಯುವ ದುಃಖ ಎಲ್ಲಿ? ಆದರೆ ಇಂದಿನ ದುಃಖದಲ್ಲಿ ಅಂದಿನ ಸುಖದ ಸವಿನೆನಪುಗಳು ಕುಮುದಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗಲೂ ಆ ಅನುಭವವನ್ನು ನೆನೆದರೆ ಅವಳ ಮೈ ಪುಲಕಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.*
>
> *(ಪು. ೧೧)*

ರಾಮಣ್ಣ-ಕುಮುದರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಪರಿಹಾರ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. "ನಾನೀಗ ತಾಯಿಯಾಗುವಾಕೆ" ಎಂದು ಕುಮುದ ಬಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಅವಳೊಡನೆ ಮದುವೆಯೊಂದೇ ಪರಿಹಾರ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. "ಅಕ್ಕನ ಮಾತು ನಡೆಸಲಿಕ್ಕೆ ಕುಮುದ, ಹೆಂಡತಿಯ ಕೊನೆಯ ಬೆದರಿಕೆಯನ್ನು ನಡೆಸಲು ರಾಮಣ್ಣ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಒಪ್ಪಿದರು ಎಂದು ಜನರು ಅವರಿಬ್ಬರ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿದರು." ಆದರೆ ಕುಮುದ ತನ್ನ ಸುದ್ದಿಯೊಂದಿಗೆ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಕ್ಷಣಗಳಷ್ಟೇ ಮೊದಲು ರಾಮಣ್ಣ ಸರಳಾಳ ಭಾವಪಟದೆದುರು ನಿಂತು "ನಿನ್ನ ಆಹುತಿಗೆ

ಕಾರಣವಾದುದನ್ನು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾರೆ, ಕ್ಷಮಿಸು" ಎಂದು ಬೇಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ, ಅಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ವೇಳೆ ಕುಮುದ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿದ್ದರೆ "ಅದೊಂದು ಬಗೆಹರಿಯದ ತೊಡಕೇ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು" ಎಂದು ಸಮಾಧಾನದ ಉಸಿರೆಳೆದಿದ್ದ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೊನೆಯನ್ನು ಈ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನಾದಿಯ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಅದರ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಹೊದಿದ ವಸ್ತು ಒಂದು ಕಾರಣವಾದರೆ ಅದರ (ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ) ಹೊಸ ಶೈಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ. ಈ ಶೈಲಿಯು ತಮ್ಮ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ಪೀಠಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "....ಅಂತರಂಗದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುವ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಬೇರೆ ಶೈಲಿಯೇ ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂದೆನ್ನಿಸಿತು." ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯ ಮಹತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಅರಿವು ಎಷ್ಟು ಆಧುನಿಕವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

೬.೭.೫೫ ಬುಧವಾರ

> *ಇದು ದಿನಚರಿಯಲ್ಲ ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೆ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ವಿಚಾರ ಪ್ರವಾಹಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಪಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಲಿದ್ದೇನೆ. ಬರೆಯುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದುದು ಹೀಗೆ. ಈ ನಾಲ್ಕಾರು ದಿನಗಳಿಂದ 'ಪುರುಷ' ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ಮುಂಚೆ (ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೧೯೫೫) 'ಅನಾದಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದೆ; ಹೋದ ವರ್ಷ 'ಪ್ರಕೃತಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದೆ; ಈಗ ಪುರುಷ. ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿಯೂ ನಾನೊಂದು ಹೊಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದುವರೆಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ತರದ ಶೈಲಿಗಳು. ಒಂದು, ಲೇಖಕನು ನೇರವಾಗಿ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು. ಇದನ್ನು ಓದುವಾಗ ಲೇಖಕನು ಬದಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುವುದು. ಇನ್ನೊಪ್ಪನೆದುರು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಓದಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವುದು. ಇನ್ನೊಂದು, ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಹಾಯವಿಲ್ಲದ್ದಕ್ಕೆ ನೂರು-ನೂರು ಪುಟಗಳ ಸಂಭಾಷಣೆ ಬೇಜಾರದ್ದಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಕೃತ್ರಿಮವೆನ್ನಿಸುವುದು. ನನ್ನ ದಾರಿ ಬೇರೆ. ಕತೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮುಖಾಂತರವಾಗಿ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮಿತವಾಗಿ, ಅಂತರಂಗದ ಚಿತ್ರದ ವರ್ಣನೆ. ಈ ಶೈಲಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಹಿಡಿಯುವುದೆಂಬುದು 'ಅನಾದಿ'ಯ ಅನುಭವದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಇದು ಹೆಚ್ಚಿ ಸಹಜವೂ ಎನ್ನಿಸುವುದು- ಏನಿಲ್ಲೆಂದರೂ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಮಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ತರುವವರೆಗೆ.*

ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧ್ಯಾನ್ಯವಿರುವುದು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ **ಅನಾದಿ**ಗಳಲ್ಲಿ. ಇದಕ್ಕೆ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ, ನಿರುದ್ಯೋಗದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅವರು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದರು, ಒಮ್ಮೆಯಲ್ಲ ಎರಡು ಸಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವರ ಪತ್ನಿ ದೀರ್ಘ ಅನಾರೋಗ್ಯದಿಂದ ಬಳಲಿದಾಗ **ಅನಾದಿ**ಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಅವರಿಗೆ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಇದು ಕೇವಲ ಊಹೆಯ ವಿಷಯವಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ:

> *ಮೂವತ್ತನೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯಾದ ನನಗೆ ಕಾಮ ಗೊತ್ತಿತ್ತು ಹೊರತು, ಪ್ರೇಮದ ಗೊಡವೆಗೆ ಹೋಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಆಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡುದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಆಕೆಯ ಮುಖವನ್ನು ನೋಡಿ, ಅನುಭವಿತ ಆನಂದವಾಯಿತ ಹೊರತು ನಾನು ಪಟ್ಟ ಕಷ್ಟದ ವಿಚಾರವೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ನನ್ನಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಮ ಉದ್ಭವಿಸಿತೆಂದು ಹೇಳಬಹುದೆ? ಕಾಮದ ಸುಳಿವೂ ಕೂಡ ಇಲ್ಲದೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಭಾವನೆಯು ಪ್ರೇಮವೆ ಆಗಿದ್ದರೆ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ ಕಾಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆ? ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದ ವಿಚಾರ 'ಅನಾದಿ' ಕಾದಂಬರಿಯಾಯಿತು.* (ಪು. ೪೨೦)

ಅನಂತದ[೨೯] ಘಟನೆಗಳು **ಅನಾದಿ**ಯ ಘಟನೆಗಳು ನಡೆದ ಹತ್ತುವರುಷದ ತರುವಾಯದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವಾದರೂ ರಾಮಣ್ಣಾ, ಕುಮುದರು ಎದುರಿಸುತ್ತಿರುವ ನೈತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಹತ್ತು ವರುಷಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮುಖ್ಯ ಘಟನೆಯೆಂದರೆ ಮೋಹನನ ಜನ್ಮ. ಆದರೆ ಮೋಹನನ ಬರವು ಕೂಡ, ರಾಮಣ್ಣಾ, ಕುಮುದರ ನಡುವಿನ ವಿರಸವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವನು ಹುಟ್ಟಿದ ನಂತರ ಎರಡು ಸಲ ಕುಮುದ ರಾಮಣ್ಣನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ದೂರ ಹೋಗಿ ಮತ್ತೆ ಮರಳಿ ಬಂದಿದ್ದಾಳೆ. ಅವಳು ಮರಳಿ ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಅವಳ ಸೋದರತ್ತೆಯ ಅನುಭವದ ಕಥನ ಹಾಗೂ ರಾಮಣ್ಣನ ಮಧ್ಯಸ್ಥಿಕೆ. ಆದರೆ ಕುಮುದ ಮರಳಿ ಬಂದರೂ ಅವರ ದಾಂಪತ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರ ಮುಂದುವರಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಕುಮುದಳ ಕರಾರು ಹಾಗೂ ರಾಮಣ್ಣ ಇದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ

ಅನಂತದ ವರ್ತಮಾನ ಕ್ರಿಯೆ ಒಂದು ಗಂಟೆಯ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ **ಅನಾದಿ**ಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಒಂದು ಘಟನೆಯ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಣ್ಣಾ, ಕುಮುದರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕೋಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಯುತ್ತ ನೆನಪುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುತ್ತಾರೆ. ಈ (ನಡೆಯದ) ಘಟನೆ ರಾಮಣ್ಣನ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸತ್ಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಭೆ. ರಾಮಣ್ಣಾ, ಕುಮುದರಿಬ್ಬರೂ ಆಹ್ವಾನಿತರು. ಮಗ ಮೋಹನನನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ಇಚ್ಛೆ ಅವರಿಗಿದೆ. ಆದರೆ ಶೂನ್ಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮೋಹನ ಅಪಘಾತಕ್ಕೀಡಾಗಿ ಸಾಯುವುದರಿಂದ ಈ ಘಟನೆ ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ದುರಂತವೆಂದರೆ ರಾಮಣ್ಣ, ಕುಮುದರನ್ನು ಸಭೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಲೆಂದು ಬಂದ ವಾಹನವೇ ಮೋಹನನ ಸಾವಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ವರ್ತಮಾನಕ್ರಿಯೆ·ಒಂದು ಗಂಟೆಗೆ ಸೀಮಿತವಾದರೂ ಇಲ್ಲಿಯ ನೆನಪುಗಳು ಹತ್ತು ವರುಷಗಳ ದೀರ್ಘಕಾಲವನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ನೆನಪುಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಕುಮುದಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವಳ ಮಾನಸಿಕ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿದೆ. "ಒಂದೆಡೆ ಅಗಾಧ ಪ್ರೇಮ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಗಾಧವಾದ ದ್ವೇಷ" (ಪು. ೧೫೫). ರಾಮಣ್ಣನ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಕುಮುದಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿಯ ಭಾವನೆ ಕಾಮವೋ, ಪ್ರೇಮವೋ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಲ್ಲಿ ಬಲವಾದ ಸಂಶಯಗಳಿವೆ. "ಇಂದಿಗೂ ಮಾತುಮಾತಿಗೆ ಸರಲೆಯ ಸವಿ ನೆನಪು ತನಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ತನ್ನ ಪ್ರೇಮ ಇಂದಿಗೂ ಸರಲೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದಾನೆ. ಯಾಕೆ? ಇಬ್ಬರನ್ನು ಒಂದೇ ರೀತಿ ಪ್ರೀತಿಸಲು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲವೆ? ಇಲ್ಲವೆ ಮದುವೆಯಾದ ನಂತರ ಕಾಮಜೀವನ ನಡೆಯಿತೆಂದು ಮೊದಲನೆಯ ಹೆಂಡತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮ, ಕಾಮಜೀವನದ ತರುವಾಯ ಮದುವೆಯಾಯಿತೆಂದು ಎರಡನೆಯವಳಾದ ಕುಮುದಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಭಿಚಾರ ಎನ್ನಬೇಕೆ?"(ಪು. ೧೭೦) ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಈ ಚರ್ಚೆಗೆ ರಾಮಣ್ಣ ಉತ್ತರವನ್ನೇನೋ ಕಂಡು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಶರೀರ ಸಂಬಂಧಗಳ ಉದ್ದೇಶ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ನಡೆಯಿಸುವುದು, ಆ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ತಾನು ಹಾಗೂ ಕುಮುದ ಪೂರೈಸಿದ್ದೇವೆ, ಆದುದರಿಂದ ತಾವು ತಪ್ಪಿತಸ್ಥರಲ್ಲ ಎಂದು ಸಮಾಧಾನ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೋಹನನಲ್ಲಿ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಇರುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಮೂಲಕ ವಿರಸ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬ ಸೂಚನೆ ಮೂಡುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಮೋಹನ ಅಪಘಾತಕ್ಕೀಡಾಗಿ ಸಾಯುವುದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಸುಖಾಂತ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ತಪ್ಪಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

> *"ಮೋಹನ ಬಂದನ?" ಎಂದ ರಾಮಣ್ಣ ಉಸಿರು ಸಾಲದ ದನಿಯಲ್ಲಿ.*
>
> *ಕುಮುದ ಚಟ್ಟನೆ ಚೀರಿದಳು*
>
> *ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಮೋಹನನ ದೇಹವನ್ನು ಒಳಕ್ಕೆ ತರಬಹುದೆ ಎಂಬ ಸಂಶಯದಿಂದ ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ತಂದವನು ಬಾಗಿಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತುಬಿಟ್ಟ.*

ಅನಾದಿ–ಅನಂತದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶಾಕುಂತಲದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. 'ಶಕುಂತಲಾ' ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವ ವಿಚಾರವೂ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿದ್ದಿತು.

> *"ಶಕುಂತಲಾ" ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯೊಂದು ತಲೆ ತಿನ್ನುತ್ತಿದೆ. ದುಷ್ಯಂತ, ಶಕುಂತಲಾ, ಗಂಡು, ಹೆಣ್ಣು; ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದ ಬದಲಾವಣೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಕತೆ ಇದೆ. ಪ್ರೇಮದ ಕತೆ,*

> *ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತ ಜೀವಜ್ಯೋತಿಯನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ಮಾಡುವ ಪ್ರೇಮದ ಕತೆ ಇದು. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದುದು ಸಮರ್ಪಕ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿದ್ದೀತೆ? ಎಂದು ಅಧೈರ್ಯ. ಸರಿಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದರೆ ಈ ಕನ್ನಡ ಕೃತಿ ನ ಭೂತೋ ನ ಭವಿಷ್ಯತಿ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ*
>
> *(ದಿನಚರಿ ೧೯-೧೧-೫೦)*

ಅದನ್ನೇ ಬಹುಶಃ ಅನಾದಿ ಅನಂತ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ಸಂಭವವಿದೆ. ದುಷ್ಯಂತ ಶಕುಂತಲೆಯರು ಭರತನ ಮೂಲಕ ಒಂದುಗೂಡಿದಂತೆ ರಾಮಣ್ಣ-ಕುಮುದರೂ ಮೋಹನನ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಒಂದುಗೂಡಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ದುಃಖಾಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನೀಯ ಎಂದು ಕಂಡಿತು.

ಅನಂತದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ರಾಮಣ್ಣ-ಕುಮುದರ ಸಂಬಂಧದ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದಷ್ಟೆ ವೇಧಕವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವೂ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ರಾಮಣ್ಣ ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿ. ಕುಮುದಳ ಸಹವಾಸವನ್ನು ಅವನು ಬಯಸುವುದೂ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ ಕುಮುದಳೊಡನೆ ಉಂಟಾದ ವಿರಸ ಅವನು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದ ತನ್ನ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತಿಯೆಂದು ಜನ ಸತ್ಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಅವನಿಗೆ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಕಾಣುತ್ತದೆ. “ತಾನು ಲೇಖಕ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸತ್ಕಾರ. ತನಗೆ ವಯಸ್ಸು ೪೫. ನಿಜವಾಗಿ ಅಭಿಮಾನ ಪಡುವಂತಹ ಮಾತು. ಆದರೂ ತನಗೆ ಯಾವ ಉತ್ಸಾಹವೂ ಇಲ್ಲವಲ್ಲ? ಯಾಕೆ? ಯಾಕೇನು? ಇಡಿಯ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಮೋಸ... ಇಡಿಯ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಮಾಯೆ.” ನಿಜವಿದ್ದುದು ಕೇವಲ ನಮ್ಮ ಪಾಶವೀ ವೃತ್ತಿಯ-ಆಹಾರ, ನಿದ್ರಾ, ಭಯ, ಮೈಥುನದ-ಜೀವನ ಮಾತ್ರ. ಮಾನವನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಕಂಡ ಸತ್ಯ ಕೂಡ ಇದೇ ಆಗಿದ್ದಿತು.

೬. ಪ್ರಕೃತಿ[೨೬] ಪುರುಷ[೨೭]

ಪ್ರಕೃತಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಎರಡು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಪುರುಷ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಆದರೆ ಇವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಭಾಗಗಳು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಮ್ಮ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ:

> *ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಪುರುಷ ಒಂದೇ ಕತೆಯಾಗಿವೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ತರುವಾಯದ ಘಟನೆ ಪುರುಷದಲ್ಲಿ. ಇಂತಹ ಕತೆಯನ್ನು ಇಷ್ಟು ಮಿತಮಾತ್ರವಾಗಿ, ಸುಲಭವಾಗಿ, ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬರು ಇದುವರೆಗೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ.*

ನನಗೆ ಮೆಚ್ಚಿಗೆಯಾದ ಶೈಲಿ ಅಂದರೆ ಆ ಕಾದಂಬರಿಯದೆ, ಎಂದು *ಪ್ರಕೃತಿಯ* ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳಿಗೂ ಆಧಾರಭೂತವಾದ ವಸ್ತುವೆಂದರೆ ಸ್ಥಿತಿ ಹಾಗೂ ಗತಿ. (permanence and change). ವಾಸ್ತವಮಾರ್ಗದ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಲ್ಲಿ ಅವರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ ತಾತ್ವಿಕತೆ. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳು ಕೇವಲ ದಾಖಲೆಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಪಾತ್ರ-ಸಂವಿಧಾನಗಳ ಆವಶ್ಯಕತೆಗಳಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಜೀವನವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ತಮ್ಮ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಅವರು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಶೋಧಿಸುವಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತಕರಿಂದಲೂ ದೊರಕಿಸುತ್ತಾರೆ. *ಪ್ರಕೃತಿ – ಪುರುಷಕ್ಕೆ* ಸಾಂಖ್ಯದ ಪ್ರಕೃತಿ ಪುರುಷ ತತ್ವ (ಮೂಲ ಪ್ರಕೃತಿಃ ವಿಕೃತಿಃ, ಮಹಾದಾದ್ಯಾಃ ಪ್ರಕೃತಿ ವಿಕೃತಯಃ.... ನ ಪ್ರಕೃತಿರ್ನ ವಿಕೃತಿಃ ಪುರುಷಃ) ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೊದಗಿಸಿದರೆ ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಚಿಂತನೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿದೆ. "ಮಾನವನು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಕೂಸಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಯಿಸಿದಂತೆ ಅವನ ಸ್ವಭಾವ, ಸಮಾಜ ಎರಡೂ ಬದಲಾಯಿಸುವುವು. ಅಹುದೆ? ಈ ಮಾತು ಸಿದ್ಧಾಂತವೆ? ಇದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನದ ಇತ್ತೀಚಿನ ಫಲ ನನ್ನ ಈ ಕಾದಂಬರಿ."

(ಪ್ರಕೃತಿ, 'ಕಿವಿಮಾತು')

*ಪ್ರಕೃತಿ – ಪುರುಷ*ದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ *ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ* ಅಥವಾ ಕುವೆಂಪುರವರ *ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿಯ* ಜೀವನ ಸಮೃದ್ಧಿಯಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿರುವುದು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಸೂಚನೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, "ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಬದುಕಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಬಾಡಿಹೋಗುವ ಪ್ರಾಣಿ ಸಂತತವಾಗಿದ್ದ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಅರಿಯುವುದೆಂತು?" ಎನ್ನುವ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ. ಆದರೆ ಇವು ಕೂಡ ಒಂದು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬರುತ್ತವೆಯಲ್ಲದೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಅಗಮ್ಯತೆಯ ಅನುಭವದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಬಯಲಿಗಿಡುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೆ ಸವಾಲೆಸೆಯುವ ಅಂಶಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಬಹುಶಃ ಅವರ ಇಡಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತಾಗಿರಬಹುದು.

ಕಾರಂತರ *ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ*ಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ *ಪ್ರಕೃತಿ-ಪುರುಷ*ದಲ್ಲಿಯೂ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಚಿತ್ರಣವಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಮಧ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥೆ ೧೯೪೨ರ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ನಂತರದ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಹರಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು-ಕಾಳ್ಯಾ-ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೆರಡು ಪಾತ್ರಗಳು-ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ, ಶಾಂತಾ-ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹಿಗಳಾಗಿ ಸೆರೆಮನೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆ ಎರಡು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಊರಿಗೇ ಧನಿಯಾದ ರಘುನಾಥರಾಯರ ಮನೆತನ ತನ್ನ ಹಣ, ಅಧಿಕಾರ, ಗೌರವಗಳನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತೀರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ರಘುನಾಥರಾಯರ ಮನೆಯ ಜೀತದಾಳಾದ ಪರಶುರಾಮ (ಪರಶ್ಯಾ)ನ ಮೊಮ್ಮಗ ಭರಮ ವಿದ್ಯಾವಂತನಾಗಿ ಸೆಕ್ರೆಟರಿಯಟ್‌ದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರದ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಏರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಏರುವಿಕೆ-ಇಳಿಯುವಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನ್ವೇಷಣೆ. ಈ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ರಘುನಾಥರಾಯರ ಮನೆತನ ಅವರ ಜೀವಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಘಟನೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದರ ಸ್ವರೂಪ ಆರ್ಥಿಕವಾದದ್ದು. ರಘುನಾಥರಾಯರ ವೇಳೆಗೆ ಅವರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತನ್ನ ಕ್ಷೀಣ ದೆಸೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಹೆಸರಿಗೆ ಅವರು ಊರ 'ಧನಿ'ಯಾದರೂ ಬಿಟ್ಟೂರಿಗೆ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ವ್ಯಾಪಾರ, ಸಾಹುಕಾರಿಕೆಗಳ ಮೂಲಕ ಊರಿನ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಾಧಿಸಿದ ಶೇಡಜಿಯೇ ನಿಜವಾದ ಧನಿ. ರಘುನಾಥರಾಯ, ಅವನ ನಂತರ ಗುಂಡೇರಾಯ ಕೂಡ ಅವನ ಸಾಲಗಾರರೇ. ಗುಂಡೇರಾಯನ ಕೈಗೆ ಮನೆತನದ ಕಾರಭಾರ ಬಂದನಂತರ ಅವನ ದುಂದುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಸಾಲ ಹೆಚ್ಚಿ ಮನೆ ಕೂಡ ಶೇಡಜಿಗೆ ಅಡವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ರಘುನಾಥರಾಯರ ಮನೆಯನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿದ ರಾಮಪ್ಪನಂಥವರು ಕ್ರಮೇಣ ಶೇಡಜಿಯ ಪ್ರಭಾವವಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಬಲ ವಿರೋಧಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಎರಡನೆಯ ಕಾರಣ, ಗುಂಡಣ್ಣಾನ ಅನೈತಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳು. ಬಹುಶಃ ಗುಂಡಣ್ಣಾ ಬಯಸಿದಂತೆ ರಘುನಾಥರಾಯ ಅವನಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ ಅವನ ಚರಿತ್ರೆ ಬೇರೆಯಾಗಬಹುದಿತ್ತು. "ನನಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಲೀಬೇಕಾಗೇದ" ಎಂದು ಗುಂಡಣ್ಣಾ ತನ್ನ ಆಸೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ರಘುನಾಥರಾಯರು "ಹುಂ! ಅವಿವೇಕಿ! ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕಲಿತಾನಂತ!..... ಶುದ್ಧ ಅವಿವೇಕಿ! ಇಂಗ್ಲಿಷ ಕಲಿತು ಇನ್ನು ನೋಕರಿ ಮಾಡುವವನ?" ಎಂದು ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಗುಂಡಣ್ಣಾ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಅವಿವೇಕಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಗಂಗಿಯ ಸಹವಾಸ ಬೆಳೆಸಿ ಪರಶುರಾಮನ ಮಗ ಕಾಳ್ಯಾನ ವೈರತ್ವ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ರಾಮಪ್ಪನ ಹೆಂಡತಿ ಚೆನ್ನಿಯನ್ನು ಮೋಸದಿಂದ ಕೈವಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ರಾಮಪ್ಪನ ಶತ್ರುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಚುನಾವಣೆಗಳಂಥ ಅವ್ಯವಹಾರಿಕ

ಕಾರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡು ಹಣ ಹಾಳುಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಕಾಳ್ಯಾ ತನ್ನನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಲು ಒಪ್ಪದಿದ್ದಾಗ ಅವನ ಗುಡಿಸಲು ಸುಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಕೃತ್ಯಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಅವನ ಕೊಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಘುನಾಥರಾಯ ಮನೆತನದ ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಭುತ್ವ ಕಳೆದುಕೊಂಡರೆ ಗುಂಡಣ್ಣ ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆಹೋಗಿ ಅದರ ನೈತಿಕ ಗೌರವಕ್ಕೂ ಚ್ಯುತಿ ತರುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ತಲೆಮಾರಿನ ರಾಗಣ್ಣ ತನ್ನ ತಾಯಿಯ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಕಲಿತು ವಿದ್ಯಾವಂತನಾದರೂ, ಬಿಟ್ಟೂರಿನ ಅವನ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದುಹೋಗುತ್ತದೆ. ಶಹರದಲ್ಲಿ ನೌಕರಿ ಹಿಡಿದು ಅವನು ತನ್ನ ಜೀವನವನ್ನು ಸಾಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯ ಕಾರಣ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನ ಮೂಲಕ ಬಿಟ್ಟೂರನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಗಾಂಧೀ ವಿಚಾರಧಾರೆ. ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ ಗಾಂಧೀ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ಹಳ್ಳಿಯ ಆರ್ಥಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಾತಿಪದ್ಧತಿಯ ನಿರಾಕರಣೆ, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಅಧಿಕಾರದ ಸಮರ್ಥನೆ, ಕಾಯಕದ ಮಹತ್ವ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ವಿಚಾರಗಳು ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆಯೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದ ರಘುನಾಥರಾಯರನ್ನೂ ಕೂಡ ಪುನರ್ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚುತ್ತವೆ. ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ ಹಾಗೂ ರಘುನಾಥರಾಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೂ ಇರದಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ಹೊಣೆಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅವರು ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನ ಮೇಲೆಯೆ ಬಿಟ್ಟು ಸಾಯುತ್ತಾರೆ. ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ ರಘುನಾಥರಾಯರ ವಿಧವೆ ಮಗಳು ಶಾಂತಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೈರ್ಯ ತರುವುದಲ್ಲದೆ ಅವರ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳು ರಾಗಣ್ಣಾ, ಸರಸಿಯರನ್ನೂ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಿಟ್ಟೂರಿನಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಮವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಗಂಗಿಯಂಥ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಕುಸಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾಗುತ್ತಾನೆ. "ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನ ಸವಾರಿ ಬಿಟ್ಟೂರಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಡುವವರೆಗೆ ಬಿಟ್ಟೂರಿಗೆ 'ರಾಜಕೀಯ'ವೆಂಬುದೆ ಇರಲಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು. ರಘುನಾಥರಾಯರ ಮನೆತನದ ಪತನ ಇಳಿಯುವಿಕೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಾದರೆ ಪರಶುರಾಮನ ಮನೆತನದ ಪ್ರಗತಿ ಏರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಸುಮಾರು ರಘುನಾಥರಾಯರ ವಯಸ್ಸಿನವನೇ ಆದ ಪರಶುರಾಮ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವ: "ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರು ಎಷ್ಟಾದರೂ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರೇ ಎಂದಿಗಾದರೂ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರೇ" ಎಂಬ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೂ ರಘುನಾಥರಾಯರಿಗೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. "ನಂ ಜಾಗಾ ನಮಗ ಗೊತ್ತಿರೋದ್ ಬ್ಯಾಡ್ರೀ ಸಾಹ್ಕಾರ್ರ" ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಪರಂಪರಾಗತ ನಿಲುವು. ಆದರೆ ಅವನ ಮಗ ಕಾಳಪ್ಪನ ಮಾತು ಹಾಗಲ್ಲ. ಮುಲ್ಕರಾಜ ಆನಂದರ ಲಾಲೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಾಯಕ ಲಾಲ್‌ಸಿಂಗನಂತೆ ಕಾಳಪ್ಪ ಸೈನ್ಯ ಸೇರಿ ಪರದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಬಂದವ. ರಘುನಾಥರಾಯರು ಅವನಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಥಟ್ಟನೆ ಗುರುತಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. "ಅಬ್ಬ! ರಾಯರು ಅವಾಕ್ಕಾದರು. ತಮ್ಮ ದನಿಗೆ ಕಾಳ್ಯಾ

ದನಿಗೂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ! ತಮ್ಮ ಮಾತಿಗೆ ಕಾಳ್ಯಾ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ! ಇಂತಹ ಘಟನೆ ಇದುವರೆಗೆ ನಡೆದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಮಾತಿಗೆ ಇದಿರಾಗಿ ಯಾವ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನೂ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಿಲ್ಲ". ರಾಯರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಸ್ವತಃ ಪರಶುರಾಮನೇ ತನ್ನ ಮಗನ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. "ಇಂಥಾ ಪರಿ ಇರೋದರಾಗ ಏನು ಸುಕಾ ಐತೆ?" ಎಂದು ಕಾಳ್ಯಾ ಸಿಡಿದೆದ್ದರೆ ಪರಶುರಾಮ:

> *ಹುಬ್ಬುಗೊಟ್ಟೆ ಇದ್ದೀ, ಕಾಳ್ಯಾ.... ಹುಬ್ಬುಗೊಟ್ಟೆ ಇದ್ದೀ ಅಂದೆ. ಸಿಕ್ಕಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ತಲಿ ಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡ್ವಂದೀದಿ ಅಂದೆ. ಅಲ್ಲೊ ಹಿಂಗ್ಯಾ ತಾಡಿದ್ರ ಏನು ಶಾಣೇತನ ಆಯ್ತು ಅಂತ ತಿಳಿದೀದಿ? ಯಾವ ಜಾತ್ಯಾಗ ಹುಟ್ಟ್ಯಾನ ಮನಶ್ಯಾ ಹಾಂಗ ಇರಬೇಕಾಗತೀತಿ ಎಪ್ಪಾ. ನಿನಗೆ ನೌಕರಿ ಕೊಡೋದು. ಯಾರು? ನಾಕ್ಮಂದ್ಯಾಗ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಬೋರು ಯಾರು? ಹುಬ್ಬುಗೊಟ್ಟೆ! ನಂ ಕೆಲಸ ನಾವು ಮಾಡಾಕೇ ಬೇಕು... ಹೊರಗ ಹೋದರ ನಮ್ಮನ್ನ ಕೇಳೋರು ಯಾರು? ಉಪಾಸ ಬಿದ್ದು ಸತ್ತು ಹೋದೇವು."*

ಎಂದು ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾಳಪ್ಪ ಮತ್ತೆ ಮೊದಲಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಮರಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಗುಂಡಣ್ಣ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಗಂಗೆಯೊಡನೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡ ದುರ್ವ್ಯವಹಾರದ ಅಪಮಾನವನ್ನು ಅವನಿಂದ ಸಹಿಸುವುದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಊರೂರು ಅಡ್ಡಾಡಿ ತನ್ನವರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರಿವು ಮೂಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನ ಸಹವಾಸದಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಹೊಸ ಹುರುಪು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನ ದೇವಾಲಯ ಪ್ರವೇಶದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ಸಮಸ್ಯೆ ಬಗೆಹರಿಯುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರು ತಮ್ಮ ಕಾಲಮೇಲೆ ತಾವೆ ನಿಂತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ಹಠ. "ನಡೀಲಿಕ್ಕೆ ಕಲಿಯೋ ಕೂಸಿಗೆ ಕೈಹಿಡಿದು ನಡಿಸಿದ್ರ ಆ ಕೂಸಿನ ಕಾಲು ಗಟ್ಟಿ ಆಗಾಕಿಲ್ಲ. ತಾನೇ ಏಳಬೇಕು, ತಾನೇ ಬೀಳಬೇಕು ಅಂದ್ರೆ ಧೈರಿಯಾ ನಡೀಲಾಕ ಬರತೈತಿ." ಭರಮ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಅವನ ಬಾಳು ತನ್ನಂತಾಗಬಾರದು ಎಂಬ ಛಲ ಕಾಳಪ್ಪನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. "ಜನ್ಮ ಜನ್ಮಾಂತರಗಳ ಎಂಜಲು ಜೀವನ ಎನ್ನುವಂತೆ ಚರಿತಾರ್ಥವನ್ನು ತನ್ನ ಮಗ ನಡೆಸಕೂಡದು..." ಗುಂಡಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡು ಊರು ಬಿಡಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಅವನ ಆಸೆ ಈಡೇರುವದಿಲ್ಲ. ಪುಂಡರಿಂದ ಗುಂಡಣ್ಣ ಅವನನ್ನು ಹೊಡೆಯಿಸಿದಾಗ, ಅವನ ಗುಡಿಸಲನ್ನು ಸುಡಿಸಿದಾಗ ಕಾಳಪ್ಪನಿಗೆ ಬಿಟ್ಟೂರು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಗೆಯ ಸ್ವೈರ ಜೀವನವೂ ಅವನಿಗೆ ಅವಮಾನಕರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳದೇ ಕೇಳದೆ ಭರಮನನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಕಾಳಪ್ಪ ಮುಂಬೈಗೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಘಟನೆ ಎಷ್ಟು ವಾಸ್ತವವಾದುದೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಮರಾಠವಾಡಾ ವಿದ್ಯಾಪೀಠಕ್ಕೆ ಡಾ. ಅಂಬೇಡಕರರ ಹೆಸರಿಡಬೇಕೆಂದು ಚಳುವಳಿ ನಡೆದಾಗ ದಲಿತರ

ಗುಡಿಸಲುಗಳನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಅವರನ್ನು ಊರುಗಳಿಂದ ಓಡಿಸಿದ ಘಟನೆಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ಶಹರಗಳಲ್ಲಿಯೇ ದಲಿತರ ಸುರಕ್ಷಿತತೆ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದು ಈಗ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದ ಸತ್ಯ.

ಕಾಳಪ್ಪ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿ ದುಡಿದು ಮಗನನ್ನು ಓದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬೇರೆಯ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದ ಭರಮನ ವಿಚಾರಗಳು ಕಾಳಪ್ಪನ ವಿಚಾರಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳದಿದ್ದರೂ ಅವನು ಡಾ. ಅಂಬೇಡ್ಕರರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. ಕಾಳಪ್ಪನಿಗೆ ಗಾಂಧಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಶ್ವಾಸ ಅವನಿಗಿಲ್ಲ. ಪುರುಷದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಹತ್ವದ ಸಂಭಾಷಣೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತಿನ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

"ಅಪ್ಪಾ ಗೊತ್ತೈತೇನು ನಿನಗ?"

"ಏನೋ ಏನು? ಯಾವ್ದು?"

"ಗಾಂಧಿ ಉಪಾಸ ಯಾಕ ಮಾಡ್ತಾನ-ಅಂತ?"

"ಗಾಂಧಿ-ಏನಂದಿ?.... ಹಂತಾ ದೊಡ್ಡ ಮನಸ್ಯಾರನ್ನ ಹಾಂಗ ಕರೀತಾರೇನು? ಮಾತ್ಮಾಜಿಯವರು, ಗಾಂದೆಪ್ಪನೋರು ಅನ್ಬೇಕು."

"ಅದೆಲ್ಲಾ ಢೋಂಗ ಐತಿ-ಏಳು, ಈವೊತ್ತು ಲೆಕ್‌ಚರ್‌ದಾಗ ಹೇಳಿದರು. ಅವ ಹಂತಾ ದೊಡ್ಡ ಮನಶ್ಯಾ?"

"ಅಂದ್ರ-ಏನಾಗೇತಿ ಈಗ?"

"ಹರಿಜನರನ್ನು ಗುಡ್ಯಾಗ ಬಿಡ್ಬೇಕು ಅಂತ ಗಾಂಧಿ ಯಾಕ ಅಂತಾನ ಗೊತ್ತೈತೇನು?"

"ಯಾಕಂತ?"

"ಅಂದ್ರ-ಗುಡ್ಯಾಗ ಬಿಟ್ರ ಮುಗದ್ಹೋಯ್ತು. ಮಕ್ಕಳಿರಾ.... ಇನ್ನ ಸುಂಕುದ್ರಿ-ಮತ್ತ ನಿಂ ಹರಿಜನ ಕೇರಿಗೆ ಹೋಗ್ರಿ ಅಂತ."

"ಹುಂ-ಅಬ್ಬ! ಯಾ ಘಟಿಂಗ ಅವ ಗಾಂದೆಪ್ಪನ ಸಲುವಾಗಿ ಹೀಂಗ ಸಂಶಯ ತಗೊಳ್ಳುವವ?"

"ಯಾರಂದ್ರ? ನಂ ಪ್ಯೆಕಿ ಅವರ"[೮]

ಭರಮ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಎಚ್.ಕೆ. ಭರಮಪ್ಪ ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ಇನ್ನೂ ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಬಿ. ರಾಮ ಆಗುತ್ತದೆ. ಬಿ.ರಾಮ ಬಿ.ಎ. ಪಾಸಾಗಿ ರೇಶನ್ ಆಫೀಸೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಫೀಸರನಾಗುತ್ತಾನೆ ಆದರೆ ಭರಮಪ್ಪನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆಯ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನಂಥ ತಂದೆಯಿರುವುದು ತನಗೆ

ಅವಮಾನಕರವೆಂದೇ ಅವನ ಭಾವನೆ. ಇದು ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ—ಬೇಡವೆಂದರೂ ಕಾಳಪ್ಪ ಭರಮನ ರೂಮಿನೊಳಗೆ ಹೋಗಿ ಅವನ ಐಶ್ವರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದಿರುತ್ತಾನೆ—ವಿಕೋಪಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಭರಮ ಕಾಳಪ್ಪನನ್ನು ಹೊರಗೆ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮೇಲೆ ಕಳವಿನ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಅವನು ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಭರಮ ಅಕ್ರಮ ರೀತಿಯಿಂದ ಹಣ ಗಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸೂಚನೆಯೂ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಭರಮನ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಗೆಳತಿ ಜಾತಿಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಅವನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭರಮನ ಪ್ರಗತಿ ಇದರಿಂದ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಸೆಕ್ರೆಟರಿಯೆಟಿನಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ನೌಕರಿ ಅವನಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಆಫೀಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ರಘುನಾಥರಾಯರ ಮೊಮ್ಮಗ ರಾಗಣ್ಣ ಎಂ.ಎ. ಫಸ್ಟ್‌ಕ್ಲಾಸ್, ಕ್ಲಾರ್ಕ್‌ನೆಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಭರಮನ ಕೈಕೆಳಗೆ ದುಡಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಗೆ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಕ್ರಿಯೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಪ್ಪನ ದುರಂತ-ಅವನು ಗಂಗೆಯನ್ನು ಮುಂಬೈಯ ಸೂಳೆಗೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಲ್ಲುವುದು ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದು -ಅನಿವಾರ್ಯ ಘಟನೆಯಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

'ಪುರುಷ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಕೃತಿ' ತತ್ತ್ವಗಳು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಪಿಸಿವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಶಾಮಣ್ಣನ ಅಂತರಂಗದ ವಿಚಾರಗಳ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಂತಾಳ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಮೊದಲು ಕಂಡುಬರುವ ಗೊಂದಲವನ್ನು ತಿಳಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ ಈ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ತನಗೆ ತಾನೇ ವಿವರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ:

> *"ನೀನೇನು ದೊಡ್ಡಮನುಷ್ಯ, ನಿಸ್ವಾರ್ಥ ಯೋಗಿ ಎಂದು ತಿಳಿದಿಯವ? ಮಿಕ್ಕ ಅಸಂಖ್ಯ ಪುರುಷರಂತೆ ನೀನೂ ಒಬ್ಬ ಪುರುಷ."*
>
> *"ಪುರುಷ? ಹೌದು-ಪುರುಷ-ಅಂದ್ರೆ-ಗಂಡಸು."*
>
> *"ಅಲ್ಲ ಹುಚ್ಚಾ, ಪುರುಷ ಅಂದ್ರ ಗಂಡಸು ಅಲ್ಲ, ಗಂಡಸುತತ್ತ್ವ. ಎಲ್ಲವೂ ತನಗಾಗಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವ ಪುರುಷ ತತ್ತ್ವ."*[೩೦]

ಶಾಂತಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರಿಸುವಾಗ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ತನ್ನ ದೇಹ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ವಶವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ವಿಚಿತ್ರವೆಂದು ಕಂಡುಬಂದರೂ ಸತ್ಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಆತ ಪ್ರಕೃತಿ ತತ್ತ್ವದ ದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

> *ನಿನ್ನ ದೇಹ? ನಿನ್ನ ಭೌತಿಕ ಸಲಕರಣೆ, ಮೂರ್ಖ! ನಿನ್ನದೆಂದು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಅದಕ್ಕೇ ಪ್ರಕೃತಿ ಒಂದು ಎನ್ನುವುದು. ಮನಸ್ಸು ನಿನ್ನದು ನಿಜ. ಅದಕ್ಕೇ ಪುರುಷ ಅಸಂಖ್ಯ ಎನ್ನುವುದು. ಇಂದಿಲ್ಲ ನಾಳೆ ಈ ಮನಸ್ಸು, ಈ ಪುರುಷ ದೇಹದ ಮೋಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಬಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೀಳಲೇಬೇಕು.*

ಶಾಂತ-ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ ದೈಹಿಕವಾಗಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಮಾಜಸೇವೆಯಂಥ ಆದರ್ಶಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಾಯೆಯಿಂದ ಹೊರಬರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ 'ಮೋಕ್ಷ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಶ್ರೀರಂಗರು **ಪುರುಷಕ್ಕೆ** ಬರೆದ 'ಮುಗಿಯದ ಮಾತಿ'ನಲ್ಲಿ ಇದರ ವಿವರವಾದ ವಿವೇಚನೆ ಇದೆ:

> *ಅನೇಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದಲೆ ಜೀವನಚಕ್ರ ಸುತ್ತುವುದು. ಈ ಘರ್ಷಣೆ ಆಂತರಿಕ-ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ-ಇರಬಹುದು, ಬಾಹ್ಯ ಆಗಿರಬಹುದು. ಘರ್ಷಣೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಘರ್ಷಣೆ ಶಾಶ್ವತವಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜ ಸಾಂಖ್ಯರು ಪ್ರಕೃತಿ ಒಂದಾದ ಚಿರಂತನ ತತ್ತ್ವ ಎಂದರು! ಅದರಂತೆಯೇ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತನ್ನ ತನ್ನ ಅನುಭವದಿಂದ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದಲೇ ರೂಪಗೊಳ್ಳುವುದು; ಇದು ಪುರುಷ ಅನೇಕರು ಎಂದು ಸಾಂಖ್ಯ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನಂತೆಯೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರದೂ ಸುಖ ದುಃಖದ ಅನುಭವವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಸಮನಾಗಿ ನೋಡುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮೂಡಿದಾಗ ಪುರುಷನು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಾಯೆಯಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದನು, ಮೋಕ್ಷಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಪಡೆದನು ಎನ್ನಬಹುದು.*[೨]

ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣ-ಶಾಂತಾ ಇವರಿಬ್ಬರೇ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಹೊರಗೆ ಉಳಿಯುವ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಇವರು ಮಾತ್ರ ಸ್ವಾರ್ಥವನ್ನು ಮೀರಿ ತಮ್ಮ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವರು. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ಸ್ವಾರ್ಥದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಾಳು ನಡೆಸಿದವರು.

ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಯಿಸಿದಂತೆ ಮಾನವನ ಸ್ವಭಾವ, ಸಮಾಜ ಎರಡೂ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ನಿಜವೇ ಎಂಬ ಮಾರ್ಕ್ಸಿಸ್ಟ್ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉತ್ತರ ಏಕರೂಪವಾಗಿಲ್ಲ. "ಹಸಿವು, ನೀರಡಿಕೆ, ಕಾಮ ಮುಂತಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಎಂದಿನಂತೆ ಇಂದಿಗೂ ಸ್ವಾರ್ಥಿಗಳನ್ನಾಗಿಯೇ ಮಾಡಿರುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ 'ಪ್ರಕೃತಿ' ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ತಾಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ 'ಪುರುಷ'ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮಾಯೆಯನ್ನು ದಾಟುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಆತ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು, ಹಾಗೆಯೆ, ತನ್ನ ಸಮಾಜವನ್ನು ತನ್ನ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶಕ್ತ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಅವರು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಪ್ರಕೃತಿ-ಪುರುಷ ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯಾದರೂ ಅದು ತನ್ನ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯ ಭಾರವನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಹೇರುವುದಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳ

ಅಂತರಂಗವನ್ನು, ಎಂದರೆ ಅನಿಸಿಕೆ, ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಾಸ್ತವದ ಮೇರೆಗಳನ್ನು ಮೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಹಜವೆನಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವು ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಘುನಾಥರಾಯರ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಗೀತೆಯ "ಯಥಾ ಕಾಷ್ಠಂ ಚ ಕಾಷ್ಠಂ ಚ" ಎಂಬ ಮಾತಿನ ಆಚೆಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಶುರಾಮನಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಅವರು ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನೇ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ, ಸುಸಂವೇದೀ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ-ಪುರುಷದಂಥ ಸಾಂಖ್ಯ ತತ್ತ್ವದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಆಭಾಸವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ಕಾದಂಬರಿಯ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಕೃತಿ-ಪುರುಷ ಇಷ್ಟು ಮಹತ್ತ್ವದ ಕೃತಿಯಾದರೂ ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ ಹಾಗೂ ಕೆ. ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿಯವರಂಥ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಯಾವ ವಿಮರ್ಶಕನೂ ಅದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾದ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿಲ್ಲ. ಭೈರಪ್ಪನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ "ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಎರಡು ಬಗೆಯದು: ವಿಶಾಲವೂ ಆಳವೂ, ದಾರ್ಶನಿಕ ಮಟ್ಟದ್ದೂ ಆದ ವಿಚಾರ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ತನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನು ಒಂದು ಮಹತ್ತ್ವದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಗುಣವು ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆಯದ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿ ಲೇಖನದ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಇದರ ಸಫಲ ಗುಣಗಳು ಎಂತೋ ದೋಷಗಳು ಕೂಡ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ.[೩೩]

ಪ್ರಕೃತಿ-ಪುರುಷವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿಯವರು "ಒಮ್ಮೆಗೇ ತಾತ್ತ್ವಿಕವೂ ಸಾಮಾಜಿಕವೂ ಹಾಗೆಯೇ ವಾಸ್ತವಿಕವೂ ಪ್ರತಿಮಾತ್ಮಕವೂ ಆಗುವ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಅವುಗಳ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೇ ಅನನ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೂ ಆಗುತ್ತವೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೩೪]

೭. ಗೌತಮನ ಶಾಪ (೧೯೬೨)[೩೫]

ಪ್ರಜಾವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಧಾರಾವಾಹಿಯಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಎಲ್ಲಿಯೂ ವಿಮರ್ಶೆ ಬಂದಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಎನ್ನೆಯವರ ಶ್ರೀರಂಗ ಬರುವವರೆಗೂ ಅವರು ಬದುಕಿದ್ದರೆ ಬಹುಶಃ ಈ ಸಂಗತಿ ಅವರ ಖೇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸೌಜನ್ಯದ ಬೆಲೆಯ ಲೀಲಾವತಿಯನ್ನು ಎನ್ನೆ ಗೌತಮನ ಶಾಪಕ್ಕೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೩೬] ಇದರಿಂದ ತುಂಬಲಾರದ ನಷ್ಟವೇನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾದಂಬರಿ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಗೌತಮನ ಶಾಪಕ್ಕೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾದಂಬರಿಯಾಗುವ ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದುವು. ಅದರ ವಸ್ತು—ಮುಗ್ಧತೆಯಿಂದ ಅನುಭವದವರೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಯಾಣ—ಮಹತ್ವದ್ದು. ಸಾಲ್ ಬೆಲೋನ **The Adventures of Augie March** ದಂಥ ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಸ್ತುವಿನ ಆವಿಷ್ಕಾರವಿದೆ. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ picaresque form ತುಂಬ ಪ್ರಭಾವಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಈ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಉಪಯೋಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಲಿಲ್ಲ.

ಗೌತಮನ ಶಾಪದ ನಾಯಕ ಗುಂಡಾಚಾರಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉಳಿದ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ನಾಯಕರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದಿದ್ದರೂ, ಅವನು ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗಾಗಲಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗಾಗಲಿ ಅವನು ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳನ್ನೂ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನ ಬದ್ಧತೆ ಇರುವುದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ, ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಗೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಅವನಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯ ಹಾಗೂ ಲಂಪಟತೆಗಳಿಗೆ ಅಸಹ್ಯಪಟ್ಟು ಗುಂಡ ಹತ್ತು ವರ್ಷದವನಿದ್ದಾಗಲೆ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ದೊಡ್ಡೂರಿನ ದೇಶಪಾಂಡೆ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಆಭರಣದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಮರಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವನಿಗೆ ಈ ಮನೆತನದ ಆಶ್ರಯ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮಾಧುಕರಿ, ವಾರಾನ್ನಗಳ ಸಹಾಯದಿಂದ ಗುಂಡ ದೊಡ್ಡೂರಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡವನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಮಟ್ಟದವರೆಗಿನ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಅವನಿಗೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ವಾರಾನ್ನ ನೀಡುವ ಮನೆಯೊಂದರ ಯಜಮಾನಿ ಅವನ ಮೇಲೆ ನಡೆಸುವ ಲೈಂಗಿಕ ಬಲಾತ್ಕಾರದಿಂದಾಗಿ ಗುಂಡ ದೊಡ್ಡೂರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಓಡಿಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಆಘಾತದಿಂದ ಅವನು ಜ್ವರಪೀಡಿತನಾದರೂ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ಕೊಡುವ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ದಂಪತಿಗಳ ಪ್ರೀತಿ, ಔದಾರ್ಯ ಗಳಿಂದಾಗಿ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಶಿಕ್ಷಣ ದೊರಕಿಸಲು ಶಹರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಚಹಾದಂಗಡಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಕೆಲಸವೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಅವನು ಮಾಲಿಕನ ಹೆಂಡತಿಯಿಂದ ಲೈಂಗಿಕ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ ಹಾಗೂ ಕೆಲಸ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಅನುಭವದಿಂದಾಗಿ ಅವನಿಗೆ ಸಗುಣಾಬಾಯಿಯೆಂಬುವಳ ಖಾನಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ನೌಕರಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಗುಣಾ ಬಾಯಿಯೂ ಅವನನ್ನು ತನ್ನ ಲೈಂಗಿಕ ತೃಪ್ತಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳು ಸತ್ತ ನಂತರ ಅವಳ ಆಸ್ತಿ ಗುಂಡಾಚಾರಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಭೆಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅವನ ಋಣ ತೀರಿಸಲೋಸುಗ ಅವನ ಸಂಬಂಧಿ ಸುಂದರಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆ ವೇಳೆಗೆ ಹಲವಾರು ಲೈಂಗಿಕ ಸಂಪರ್ಕಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವನು ಗುಪ್ತರೋಗಕ್ಕೆ

ತುತ್ತಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲ ತೀರಿಹೋಗಿ ಡಾಕ್ಟರರ ಉಪಚಾರದ ಸಹಾಯದಿಂದ ಒಬ್ಬ ಮಗನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವನು ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಅನುಭವ ಮಗನಿಗೂ ಬಾರದಿರಲಿ ಎನ್ನುವ ಅವನ ಎಚ್ಚರ ಮಗನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕಠೋರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಠೋರತೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದಲೇ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಅದರ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಸಮರ್ಥನೆಯಲ್ಲಿ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

> *"ಗುಂಡಣ್ಣ ನಕ್ಕ, ಕಷ್ಟ, ಬಡತನ ಇವು ಕಲಿಸಿಕೊಡ್ತಾವೆ ಡಾಕ್ಟರೆ, ಬಡತನ ಅಂದ್ರೆ ಮೈ ತುಂಬ ಕಣ್ಣು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಇರ್ಬೇಕಾಗ್ತದೆ."*
>
> *"ಗೌತಮನ ಶಾಪ" ಎಂದು ನಗುತ್ತ ಹೇಳಿದ ಡಾಕ್ಟರ್ "ಮೈತುಂಬ ಕಣ್ಣಾಗೋದು ಅಂದ್ರೆ ಗೌತಮನ ಶಾಪ."*
>
> *(ಪು. ೧೩೦)*

ಗುಂಡಾಚಾರಿ ಎಷ್ಟು ವಿಚಾರಿಸಿದರೂ ತನ್ನನ್ನು ಇಂದ್ರನ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, "ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ, ನನಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲವಲ್ಲ? ನಾನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ಮಾಡಿಲ್ಲವಲ್ಲ. ಅದೂ ಹೋಗಲಿ, ನನ್ನ ತಪ್ಪಿಗೆ, ಪಾಪ! ಈ ಹುಡುಗೆ ಯಾಕೆ ಭೋಗಿಸ್ಬೇಕು?"

ಗೌತಮನ ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಾಮಗ್ರಿಗೆ ಅಂಥ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಚೌಕಟ್ಟೇನಲ್ಲ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅದನ್ನು after thought ಎಂದೇ ಕರೆಯಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿಯ ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡ ಪಾರದರ್ಶಕವಾಗಿದೆ.

೮. ಸೌಜನ್ಯದ ಬೆಲೆ (೧೯೬೬) [೬೭]

ಸೌಜನ್ಯದ ಬೆಲೆಗೂ ಗೌತಮನ ಶಾಪಕ್ಕೂ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಎರಡೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಧಾರಾವಾಹಿ ಪ್ರಕಟಣೆಗಾಗಿ ಬರೆದವುಗಳು. ಎರಡನೆಯದೆಂದರೆ ಎರಡೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುಹ್ಯಲೈಂಗಿಕ ರೋಗಗಳು ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವುದು. ಆದರೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಥನಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೌತಮನ ಶಾಪ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷ ಕಥನವಾದರೂ ನಾಯಕನ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸತತವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡುದುದು. ಸೌಜನ್ಯದ ಬೆಲೆ ಕಥಾನಾಯಕಿ ಲೀಲಾವತಿಯ ಆತ್ಮಕಥೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಆತ್ಮಕಥೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ವೇದನೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು, "ಇದು ಕತೆಯಲ್ಲ, ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲ.... ಒಂದು ಪ್ರಾರಂಭ, ಒಂದು ಕೊನೆ, ನಡುವೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇರಬೇಕಂತೆ ಕತೆಗೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಕೃತ್ರಿಮ ಕಟ್ಟು ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಲೀಲಾವತಿ ತನ್ನ ಆತ್ಮಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಸ್ಮೃತಿಗಳನ್ನು ಅಕ್ಷರಕ್ಕಿಳಿಸುವಾಗ ತಾನು ಯಾವ

ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿಲ್ಲ ಎಂದೇ ಅವಳು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಕ್ರಮ ಎನ್ನುವಾಗಲೂ ಯಾವ ಕ್ರಮ? ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮವೆ? ಅನುಭವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮವೆ? ಅನುಭವಗಳಿಂದುಂಟಾಗುವ ದೃಷ್ಟಿಯ ಕ್ರಮವೆ? ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂತಹ ಜಂಜಾಟವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ನನಗೆ ತೋಚಿದಂತೆ ಹೇಳುವುದು." ಆದರೆ, ಅವಳ ಈ ಮಾತನ್ನು ತೀರ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುವ ಕಾರಣವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವಳ ಕಥನದಲ್ಲಿ 'ಕ್ರಮ' ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಬಗೆಗಿನ 'ರಹಸ್ಯ'ವನ್ನು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಹೇಳದೇ ಇರುವುದರ ಕಾರಣವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ರಹಸ್ಯ ಅವಳಿಗೆ ತಿಳಿದುದೇ ಶಾಮಣ್ಣನನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ ನಂತರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಓದುಗನಿಗೆ ಅದರ ಅನಾವರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಯುವಿಕೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಅಸಹನೀಯ ಬೇಸರ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಕ್ರಿಯೆ' ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ಲೀಲಾವತಿ ಇಂಟರ್ ಮೀಡಿಯಟ್ ಕ್ಲಾಸಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಕಾಲೇಜು ಹುಡುಗರ ಉಪಟಳವನ್ನು ಅಡಗಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ 'ಗಂಡುಬೀರಿ'ತನದ ಒಂದು ಸಾಹಸ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅವಳೊಬ್ಬ 'ಲಜ್ಜೆಗೆಟ್ಟ ಹೆಣ್ಣು' ಎಂಬ ನಂಬುಗೆ ಅವಳ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಅಪಖ್ಯಾತಿಗೆ ಅಂಜಿದ ಅವಳ ತಾಯಿ-ತಂದೆ ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಅವಳ ಮದುವೆ ಪೂರೈಸುತ್ತಾರೆ. ವರನ ತಂದೆಗೂ ಇಂಥದೇ ಅವಸರವಿದ್ದುದು ನಂತರ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಮದುವೆಯ ನಂತರ ಲೀಲಾವತಿಯ ಮಾವ ಅವಳ ಚಾರಿತ್ರ್ಯ ಸರಿಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ನೆವ ಹೂಡಿ ತನ್ನ ಮಗನಿಂದ ಅವಳನ್ನು ದೂರವಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಲೀಲಾವತಿ ಹಾಗೂ ಅವಳ ಗಂಡ ಶೇಷಣ್ಣನ ಸಹಾಯದಿಂದ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಕೂಡುತ್ತಾರೆ. ಲೀಲಾವತಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಲೀಲಾವತಿಯ ಗಂಡ ಹಾಗೂ ತಾಯಿತಂದೆಯರು ಸಿಡಿಲಿನ ಅಪಘಾತದಲ್ಲಿ ತೀರಿಕೊಂಡಾಗ ಅವಳು ಏಕಾಕಿಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಶೇಷಣ್ಣ ಅವಳು ಆಪರೇಷನ್ ಮೂಲಕ ಗರ್ಭ ತೆಗೆಯಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸೂಚನೆಗೆ ರಹಸ್ಯ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಮುಂದೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವಂತೆ ಲೀಲಾವತಿಯ ಗಂಡ ಗುಪ್ತರೋಗದಿಂದ (Aids) ಬಳಲುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಲೀಲಾವತಿ ಈ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಸೋದರಮಾವ ಶಾಮಣ್ಣನಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಚಿಕ್ಕವಳಿದ್ದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಅವಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಶಾಮಣ್ಣ ಅವಳನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಮದುವೆಯ ನಂತರ ಶೇಷಣ್ಣ ಬಚ್ಚಿಟ್ಟ ರಹಸ್ಯ ಬಯಲಾಗಿ ಶ್ಯಾಮಣ್ಣನ ಹಿತಕ್ಕೋಸ್ಕರ ಅವನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಲೀಲಾವತಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವನ ನಡೆಸುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಮಗುವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಊನ. ಈ ಮಗನೂ ತಾಯಿಯ ಮೇಲೆ ವ್ಯಭಿಚಾರದ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸಿ ಮನೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಲೀಲಾವತಿ ತನ್ನ 'ಸೌಜನ್ಯ'ಕ್ಕಾಗಿ ಕೊಡಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ಬೆಲೆ.

ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರರ ಇತರ ಕೃತಿಗಳು

ಕನ್ನಡ

೧. ಮಹಾಕವಿ ಮಿಲ್ಟನ್ (೧೯೫೮, ೧೯೬೬).

೨. ಕೃತಿಪರೀಕ್ಷೆ (೧೯೭೦).

೩. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿ (೧೯೮೧).

೪. ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ (೧೯೮೩).

೫. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯರು (೧೯೮೭).

೬. ಅರ್ಥಲೋಕ (೧೯೮೮), ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಸ.ಸ. ಮಾಳವಾಡ ಪ್ರಶಸ್ತಿ.

೭. ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ (೧೯೯೧, ೧೯೯೬)
ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಭಾರತೀಯ ಭಾಷಾ ಪರಿಷತ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ವಿ.ಎಮ್. ಇನಾಂದಾರ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ

೮. ವ್ಯವಸಾಯ (೧೯೯೨)

೯. ಕಾಮಿಡಿ (೧೯೯೩)

೧೦. ನೆಹರು (ಅನುವಾದ) (೧೯೮೯)

೧೧. ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಕಾದಂಬರಿ (೧೯೯೪) ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಬಿ.ಎಚ್. ಶ್ರೀಧರ ಪ್ರಶಸ್ತಿ.

೧೨. ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ (೧೯೯೫).

೧೩. ಕಾದಂಬರಿ ಸ್ವರೂಪ (೧೯೯)

೧೪. ಅವಳ ಕತೆಗಳು (ಸಂ) (೧೯೯೯)

೧೫. ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ರಾಮಚಂದ್ರ ಬೇಂದ್ರೆ (೨೦೦೦)

೧೬. ಅಮೃತವಾಹಿನಿ (೨೦೦೦)

೧೭. ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ (೨೦೦೦)

೧೮. ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಮಾಲೋಕ (೨೦೦೦)

೧೯. ಕಥನಶಾಸ್ತ್ರ (೨೦೦೧)

ಇಬ್ಬರ ವಿಚಾರಸೃಷ್ಟಿಗಳು ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದುದು ಅದರಲ್ಲಿದೆ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೬೯] ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಲೆದೋರಿದ ತಲೆಮಾರುಗಳ ಅಂತರ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಅಪ್ಪಟ ಗಾಂಧೀವಾದಿಯಾದ ರಾಯರು ಹಾಗೂ ಅವರ ಗೆಳೆಯ ಪಾಂಡಪ್ಪ (ಜರಾಸಂಧಿಯಿಂದ ಪುನರ್ಜನ್ಮ) ಹಳೆಯ ತಲೆಮಾರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ರಾಯರ ಮಗ ಕುಮಾರ (ಕುಮಾರಸಂಭವ?) ಹಾಗೂ ಅವನ ಗೆಳತಿ ವಿಮಲಾ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಂಘರ್ಷ ಈ ಎರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿರದೆ ರಾಯರ ಕಾಲದ ನಂತರ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಭ್ರಷ್ಟ ಮುಂದಾಳುಗಳು ಹಾಗೂ ತರುಣರು ಇವರಲ್ಲಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕುಮಾರ-ವಿಮಲಾ ಇವರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

> *"....... ದುಡ್ಡು ತಕ್ಕೊಂಡು ಸೀಟು ಕೊಡೋದೇ ಕ್ರಿಮಿನಲ್, ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ಹೇಳೋಣ."*
>
> *"ಹುಚ್ಚ ನೀನು! ಈ ಕಾಲೇಜ್ ತೆಗೆದವರು ಆ ಸರಕಾರದ 'ಅಂತ-ಜಾಮ'! ತಿಳೀತೇನು?....."*
>
> *"ಹುಂ -ಅಂತೂ ಇದೊಂದು ವಿಷಚಕ್ರ."*
>
> *"ಬೇಕಾದರೆ, ವಿಷಚಕ್ರವ್ಯೂಹ ಎನ್ನು. ಹಿರಿಯರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಯುದ್ಧದ ಅತಿರಥಿ ಮಹಾರಥಿಗಳು, ಭಾರತದ ವೀರಾಧಿವೀರರು ಈ ವಿಷಚಕ್ರವ್ಯೂಹವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಸುಳೆ ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದೇವೆ, ಅನುಭವವಿಲ್ಲದ ತರುಣರು ನಾವು."*
>
> *(ಪು. ೬೯)*

ಈ ತಲೆಮಾರುಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂತರಗಳಿವೆ. ರಾಯರು ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನೇ ನಂಬಿ ನಡೆದವರು. ಗಾಂಧಿಯುಗ ಮುಗಿದರೂ ಗಾಂಧೀವಾದದಲ್ಲಿಯ ಅವರ ಶ್ರದ್ಧೆ ಅಚಲವಾಗಿದೆ. ತಮ್ಮ ಮಗ ಕುಮಾರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ('ಸುಖ' ಧ್ಯೇಯವಲ್ಲ!) ಅವರಲ್ಲಿ ಅನಾಸಕ್ತಿ ಇದೆ, ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಯುಗಧರ್ಮದ ಕಲ್ಪನೆ ಅವರಲ್ಲಿದೆ. ಅವರ ಗೆಳೆಯ ಪಾಂಡಪ್ಪನಿಗೂ ರಾಯರ ಗಾಂಧೀವಾದ ಅತಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಬುದ್ಧಿ ಎಂದೇ ರಾಯರಿಗೆ ಹೊಳೆಯದ ಸತ್ಯ—ಕುಮಾರ, ವಿಮಲಾ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿರುವುದು —ಅವನಿಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ಕುಮಾರ, ವಿಮಲೆಯರಲ್ಲಿಯೂ, ದೃಷ್ಟಿಭೇದವಿದೆ. ತಂದೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕುಮಾರನಲ್ಲಿರುವ ಆದರ ಅವರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ

ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೀರ ಬಿಗಿಯಾದ ನಿಲುವನ್ನು ತಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಮಲೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅವನು ದುರ್ಬಲ. ವಿಮಲೆ ತೀರ ಸ್ವತಂತ್ರ ವಿಚಾರದವಳು. "ಇದ್ದರೆ ನಮ್ಮಷ್ಟಕ್ಕೆ ನಾವು ಸುಖದಿಂದಿರಬೇಕು. ಅದಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೂ ಸುಖ ಸಿಗದಾರದ ಹಾಗೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು." ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೊರ ಬರಲು ಅಶಕ್ತನಾದ ಕುಮಾರ ಅವಳ ಟೀಕೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಕುಮಾರನಲ್ಲಿ ಅವಳಿಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಇದೆ.

ತರುಣ ಪೀಳಿಗೆಯ ಪ್ರತಿಭಟನಾಕೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ರಾಯರ ಅಥವಾ ಪಾಂಡಪ್ಪನ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಗುರಿ ಕೆಳಮಟ್ಟದ್ದು ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.

> *"ಈಗಲೂ ಉದ್ದೇಶ ಇರುವುದಲ್ಲ?"*
>
> *"ಯಾವ ಉದ್ದೇಶ? ಪ್ರಶ್ನಪತ್ರಿಕೆಯೊಳಗಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಠಿಣ ಇವೆ ಎಂತ!.... ನಾಚ್ಯಾಡರಿ ರಾಯರ, ಯಾವ ಘನ ಉದ್ದೇಶ ಇಲ್ಲವೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಈ ಮುಂಡೇವಕ್ಕಿವೆ ಹೇಳರಿ."*

ಪಾಂಡಪ್ಪನ ದೂರು ವಾಸ್ತವದಿಂದ ದೂರವಾದುದು. ಕುಮಾರ, ವಿಮಲಾ ಸಮಾಜದ ಅನ್ಯಾಯಗಳ ವಿರುದ್ಧವೇ ಹೋರಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ದೇಶಾಭಿಮಾನವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಅಪವಾದವೂ ಸರಿಯಾದುದಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೇ ಬೇರೆ ಎಂದು ಅವರ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಈ ಗ್ರಹಿಕೆ ತಪ್ಪೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಪಾಂಡಪ್ಪನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿಯ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಿಭೇದ ಕಾರಣವಾಗಿಲ್ಲ. ತರುಣರ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ನಿಸರ್ಗದ ಒಂದು ಕ್ರಮ ಎಂದು ಅವನ ವಾದ. ಹಳೆಯದನ್ನು ಹೊಸತು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದು ಅವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಪ್ರಾಪ್ತ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ **ಜರಾಸಂಧಿ**, **ಶೋಕಚಕ್ರ** ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ವಿಧಾನ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಇದ್ದ ಬಿದ್ದ ಕ್ರಿಯೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಕೂಡ ವಿಚಾರಪ್ರಚೋದನೆಯೇ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ಇಚ್ಛಿತ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುವುದಿಲ್ಲ. ಪಾತ್ರಗಳು ಕಡೆಯವರೆಗೂ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳೆಂದೇ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುವುವಲ್ಲದೆ ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಹಾಗೂ ಇದರ ನಂತರ ಬಂದ ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಡಿ.ಎಸ್. ನಾಗಭೂಷಣ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಬರೀ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿರುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಹಾಗೂ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮದುವೆಯೆಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಚರ್ಚೆಗೆ ಇಡುತ್ತವೆ. ಆದರ ಚರ್ಚೆಯ ಹೊರತಾಗಿ ಇನ್ನೇನೂ ಇವುಗಳಿಂದ ಫಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ..." ೫೦ ಮುಂದಾಳು ಹಾಗೂ ಜನತೆಯ ತಪಸ್ಸಿನಿಂದ, ಶಿವ-ಪಾರ್ವತಿಯರ ತಪಸ್ಸಿನ ಹಾಗೆ, ಸಮಾಜದ ಅಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಂಪರಿಸುವ ಕುಮಾರನ ಅವತಾರವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು **ಕುಮಾರಸಂಭವದಲ್ಲಿ** ಹಾರೈಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ **ವಿಷಚಕ್ರವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ** ಕುಮಾರ ಅಭಿಮನ್ಯುವಾಗಿ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕುಮಾರ-ವಿಮಲೆಯರ 'ತಪಸ್ಸಿ'ನ ಫಲ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ಹೊರಗಿನದು.

೧೦. ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ (೧೯೭೯) [೫೧]

ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ ೧೯೭೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದರೂ ೧೯೬೫ರಷ್ಟು ಮೊದಲೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು. ಅವರ ಕೊನೆಯ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಲೈಂಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾದರೂ ನಿಜವಾದದ್ದು. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಪ್ರಶ್ನೆ'ಗಳು ಲೈಂಗಿಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ.

ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ ಶೀನಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು ಅವನು 'ಮಾಧುವಿನ ಕತೆ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದರ ಸುಳಿವು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಶೀನಿ, ರಂಗಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಮಾಧು ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಿರೂಪಣೆ ಅಷ್ಟೇ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾಗ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚರ್ಚೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ನಮಗ ಗೊತ್ತಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಧುವಿನ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಇದು ಸಹಾಯ ಒದಗಿಸುವುದರಿಂದ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿಲ್ಲ. ಶೀನಿಯ ಸ್ವಭಾವದಂತೆ ಅವನ ನಿರೂಪಣಾಶೈಲಿಯೂ ಆಕರ್ಷಕವಾಗದೇ ಇರುವುದರಿಂದ ಚರ್ಚೆ ಎಳೆದಂತೆ ಭಾಸವಾದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಾಧೂ, ರಂಗಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಶೀನೀ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಹಪಾಠಿಗಳು, ಗೆಳೆಯರು. ಆದರೆ ಅವರ ಸ್ವಭಾವ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಶೀನೀ ತನ್ನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮೂವರಲ್ಲಿ ಅವನೇ ಸುಖಿ. ಯಾಕೆಂದರೆ "ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣ" ಅವನಲ್ಲಿದೆ. ರಂಗಣ್ಣನ ಸ್ವಭಾವ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದುದು. "ಅವನು ಕೆಟ್ಟುದನ್ನೇ ನೆನೆಯುವವನು, ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮರೆಯುವವನು." ಮಾಧೂ ನಿರ್ಲಿಪ್ತ. "ಕೆಟ್ಟುದನ್ನು ಕೆಟ್ಟುದೆನ್ನದೆ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಒಳ್ಳೆಯದೆನ್ನದ, ಯಾವುದನ್ನೂ ನೆನೆಯುವ ಇಲ್ಲವೆ ಮರೆಯುವ ಬಂಧನದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಅವನದು." ಮಾಧೂ

ಹಾಗೂ ರಂಗಣ್ಣನನ್ನು ಹೋಲಿಸುತ್ತ ಶೀನಿ "ರಂಗಣ್ಣನು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡುವ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನಂತಿದ್ದರೆ ಮಾಧೂ ಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ವಸಿಷ್ಠನಂತೆ" ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಶೀನಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರೀರ್ವರಲ್ಲಿಯೂ ಗೌರವವಿದೆ.

ಮೂವರೂ ಗೆಳೆಯರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಲ್ಲಿರುವ ಅಂತರವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಶೀನಿ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ಕಲಿಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವಯಸ್ಸ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯೊಬ್ಬನೊಡನೆ ಓಡಿಹೋದದ್ದನ್ನು ತಡೆಯದೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಮದುವೆಯಾಗಿರುವ ಶೀನಿ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಬಲಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಎಳೆದು ತರಬೇಕಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ರಂಗಣ್ಣನ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ಮಾಧೂ ಮಾತ್ರ 'ಅಂದಿನಿಂದ ಆಕೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬನ ಹೆಂಡತಿ' ಎಂದು ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಅವಳ ವಿಚಾರ ಬಿಟ್ಟು ಬಿಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೂ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ಕೆಲಸವೆಂದರೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇರುವುದು ಎಂದು ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮದುವೆ, ವಿವಾಹ ವಿಚ್ಛೇದನ ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ಚರ್ಚೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಕೂಡ ಈ ಗೆಳೆಯರ ವಿಚಾರಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೇ ಆಗಿದೆ.

ಶೀನಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ ಈ ಗೆಳೆಯರ ಮುಂದಿನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಶೀನಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಪಾಲು ಹೆಚ್ಚು ಬುದ್ಧಿವಂತನಾದರೂ ರಂಗಣ್ಣ ಕಾರಕೂನಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶೀನಿ ಒಬ್ಬ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿ ಬೇರೆ ಊರಿನಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ರಂಗಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಮಾಧೂ ಇಬ್ಬರೂ ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಶೀನಿ ಯಾವುದೋ ಕೆಲಸಕ್ಕಾಗಿ ಊರಿಗೆ ಬಂದಾಗ (ಅವನ ಸಂಸಾರ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ) ರಂಗಣ್ಣನನ್ನು ಕಾಣಲು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಅವನಿಗೆ ರಂಗಣ್ಣ ಹಾಗೂ ಮಾಧೂ ಇವರ ನಡುವೆ ವಿರಸ ಉಂಟಾದದ್ದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡು ಮೂರು ಭೇಟಿಗಳ ನಂತರ ಮಾಧೂನಿಂದ ಈ ವಿರಸದ ಕಾರಣದ ಒಂದು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಮಾಧೂ ಎಂದಿನಿಂದಲೂ ಆಕರ್ಷಣೆ ತತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದಕ. ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಮವೆಂದರೆ ಈ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಆಕರ್ಷಣ ಶಕ್ತಿಯಲ್ಲದೆ ಬೇರಲ್ಲ. ಶೀನಿ ರಂಗಣ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಧೂನ ಹತ್ತಿರ ಮಾತಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಮಾಧೂನ ಉತ್ತರ ನೇರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ; "ಅನೇಕ ಸಲ ಮನುಷ್ಯನಿಗೇ ಅಧೀನವಾದ ಈ ಬುದ್ಧಿಗೂ ಮನುಷ್ಯನನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಅವನಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಾಣಸಹಜ ಶಕ್ತಿಗೂ ಘರ್ಷಣೆ ಬರುವುದು ನೋಡು. ಆಗ? ಏನಾಗುತ್ತದೆ ಅಂತೀ...? ಒಂದು 'ಕೆಟ್ಟ' ದೃಷ್ಟಾಂತ ಕೊಟ್ಟು ಹೇಳ್ತೀನಿ. ಆಗ ಗೆಳೆಯನ ಹೆಂಡ್ತೀನ್ನ ಓಡಿದುಕೊಳ್ಳೋದು. ನಮ್ಮಿಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಜನ್ಮಜನ್ಮಾಂತರ ಪ್ರೇಮ ಇದೆ ಅಂತ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಸಮಾಧಾನ ತಂದುಕೊಳ್ಳೋದು." (ಪು. ೧೨೫). ಮುಂದೆ ಶೀನಿಗೆ ಗೊತಾಗುವಂತೆ ಈ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಬೇರೆ ಯಾರದೋ ಆಗಿರದೆ [illegible]

ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗಣ್ಣನಿಲ್ಲದಾಗ ಅವನ ಮನೆಗೆ ಹೋದ ಮಾಧೂ ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಇದೇನೋ ಅವನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹದೇ. ಆದರೆ ಈ ಅನುಭವ ಅವನಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ಅವಳೊಡನೆ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ, ಮನಃಶಾಂತಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಆಸ್ಪತ್ರೆ ಸೇರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಶೀನಿಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿಯ ದುರಂತ. ಕಾದಂಬರಿ ಎರಡು 'ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ' ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೊಡನೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

> *"ಕ್ಷಣಿಕ ಶರೀರ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೂ ಶಾಶ್ವತ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ, ವಿರೋಧವೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ರಂಗಣ್ಣನ ಹೆಂಡತಿ ತನ್ನ ಆಚರಣೆಯಿಂದ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆನ್ನಲೆ?"*
>
> *"ಬುದ್ಧಿ ಪ್ರಧಾನ ಜೀವನಕ್ಕೂ ಮಾನವನ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವೃತ್ತಿಗಳಿಗೂ ಶಾಶ್ವತ ವಿರೋಧವಿದೆ ಎಂದು ಮಾಧೂನ ನಡತೆ ತೋರಿಸುವುದೆ?"*
>
> *(ಪು. ೧೩೨)*

ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯ 'ಕಥೆ'ಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಶೀನಿಯ ಅಥವಾ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ. ಶೀನಿ ತಾನು ಕಲೆಗಾರನಲ್ಲ ಎಂದು ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಅನುಭವವನ್ನು ಸ್ಮೃತಿಯಿಂದ ಅಕ್ಷರಕ್ಕೆ ಇಳಿಸುವಾಗ ಸ್ಮೃತಿಯ ಅಧೀನನೇ ಹೊರತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧೀನನಲ್ಲ ಎಂದು ಅವನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಔಪಚಾರಿಕ ಮಾತಲ್ಲ. ತನಗೆ ಮಾಧುವಿನ ಕತೆ ತಿಳಿದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಹಟ ಶೀನಿಯದು. ಇದರಿಂದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವನ ನಂಬುಗೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯ self reflexive ಶೈಲಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

> *ನಾನು ಕತೆಗಾರನಲ್ಲ; ನನ್ನ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂಬ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವೂ ನನಗಿಲ್ಲ, ಅಂತಹ ಲೇಖನ ಚಾತುರ್ಯವೂ ನನ್ನದಲ್ಲ, ಇದಲ್ಲದೆ ನಾನು ಓದಿದ, ಓದುತ್ತಿದ್ದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ನನಗೆ ಪೂರ್ತಿ ಆಧೈರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಗೆ ಪಾತ್ರಗಳಿರಬೇಕು ಆದರೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದವರು ನನ್ನ ಇಬ್ಬರು ಮಿತ್ರರು, ಜೊತೆಗೆ ನಾನು. ನಾನಂತೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾತಿನವನು, ಹೀಗಾಗಿ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು, ಅವುಗಳ ಹರಟೆ, ಅದೂ ತನ್ನ ಸಮಕ್ಷಮದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಕೇಳಿದ್ದು ಮಾತ್ರ; ಮತ್ತು ನನ್ನ ಅಸಮಾಪಕ ದಪ್ಪಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಿ. ಅದೂ ಹೋಗಲಿ, ಕತೆ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಘಟನೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೆ?... ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿಂದ ತರಲಿ?'*
>
> (ಪು. ೬೮-೬೯)

ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಶೈಲಿಗಳ ಅಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸದೇ ಹೋದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಪ್ಪು ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ಬರುವ ಸಂಭವವಿದೆ.

೧೧. ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ (೧೯೮೭)

ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊನೆಯ ಕಾದಂಬರಿ. ೧೯೮೧ರಲ್ಲಿ ಬರೆದದ್ದು. ತಮ್ಮ ಕೊನೆಯ ಕಾದಂಬರಿಗಾಗಿ ಅವರು ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುವನ್ನಾಯ್ದು ಕೊಂಡುದುದರಲ್ಲಿ ಸೂಚಕತೆ ಇದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದು ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವರ ಆಸ್ಥೆ ಎಷ್ಟು ಬಲವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದರ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ **ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ** ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ ಅವಸ್ಥೆಯಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯ ಕಾದಂಬರಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆಯಿರುವುದು ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅವಸ್ಥೆಯ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನಂತೆ ಶಾಮರಾಯನೂ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಯಕ. ಇಬ್ಬರೂ ಅನಾರೋಗ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ರಾಜಕೀಯದಿಂದ ವಿಮುಖರಾಗಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ತೃಪ್ತಿ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ, ಇವರೀರ್ವರ ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿಯೂ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗುವಂತೆ ಶಾಮರಾಯ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವಸ್ತುವಿನ ಹೊರಗಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶಿಥಿಲತೆ. ಶಾಮರಾಯನ ಹಾಗೂ ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೃತ್ರಿಮ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸುವುದರಿಂದ ಅದು ತನ್ನ ಬಿಗಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಶಾಮರಾಯ ದೇಶದ ನಾಯಕ-ನಾಗಿದ್ದಾನಲ್ಲದೆ ಅವನ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸುವವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ, ಆದರೆ ಅವನ ತೀವ್ರ ಅನಾರೋಗ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾದ ಬಸವಣ್ಣೆಪ್ಪ, ಮಾಧವರಾಯ, ರಾಮಯ್ಯ, ಶಿವಶಂಕರರಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಶಾಮರಾಯನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುವ ಬಲವಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ಶಾಮರಾಯ ಬದುಕುಳಿಯಲಾರ ಎಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಿಂದ ಅವರು ಮುಂದಿನ ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಮರಾಯನನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಡಾಕ್ಟರನ ಮೂಲಕ ಅವನ ರೋಗ ಗುಣವಾಗಲಾರದ ಕ್ಯಾನ್ಸರ್ ಎಂದು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವುದೂ ಈ ಸಿದ್ಧತೆಯ ಅಂಗವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದಾಗಿ ಇವರ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ಬುಡಮೇಲಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಇಚ್ಛೆಯ ವಿರುದ್ಧ ರಾಜಕೀಯವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಶಾಮರಾಯನ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಡಾಕ್ಟರನನ್ನು ನೇಮಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಅವನ ಆರೋಗ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹರಡಲಾದ ಅಪಪ್ರಚಾರವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬದುಕಿನ ಆಸೆಯನ್ನು

ಬಿಟ್ಟು ಸ್ಮೃತಿಲೋಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಶಾಮರಾಯನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಅನುಕಂಪದಿಂದಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆರೋಗ್ಯ ಸುಧಾರಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡ ಅವನ ಅನುಯಾಯಿಗಳು ಅವನಿಗೆ ತಮ್ಮ ಬೆಂಬಲ ಘೋಷಿಸಲು ಸಮಾರಂಭಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಸಂಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಈ ಸಮಾರಂಭಗಳು ಅನವಶ್ಯಕವೆನಿಸುವುದರಿಂದ ಅವು ಪ್ರತಿಭಟನೆ-ಗಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮನೋಹರನಂಥ ಯೋಗ್ಯ ನಾಯಕರು ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಶಾಮರಾಯನನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ, ಶಾಮರಾಯ ತಾನು ಅಧಿಕಾರ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಸರಿಯಾದ ವೇಳೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನು ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಡಬಾರದೆಂದು ಮೊದಲು ಹಟ ಹಿಡಿದಿದ್ದ ಅವನ ಹೆಂಡತಿ ಅವನ ನಿರ್ಧಾರವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾಳೆ. "ಇನ್ನು ನೀವು ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿ ಇಲ್ಲ. ಹಳೆ ಗಿಡವನ್ನು ಕಡಿದು ಹಾಕದಿದ್ದರೆ ಹೊಸದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆ." (ಪು. ೧೩೫).

ಶಿಥಿಲತೆ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುವ ದೋಷ. ಈ ಶಿಥಿಲತೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಷ್ಟೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅದರ - ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕ್ರಿಯಾಮಾದರಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಕೃತಿ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸೋತಿದ್ದಾರೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ.

"ಇಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಶೈಲಿಗಾಗಿ ಕೆಲವರು ಇದರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯ ಅಂಶಗಳಿವೆ ಎಂದು ಶಂಕಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲ ಆತ್ಮಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಇಲ್ಲಿದೆ." ಇದು 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕರ ಹೇಳಿಕೆ. ಶಾಮರಾಯನಿಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಲ್ಲ. ಇವರ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೂ ಶಾಮರಾಯನ ಮೂಲಕ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕೆಲವೊಂದು ಆಳವಾದ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆಂದೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಾವಿನ ಬಗ್ಗೆ ಶಾಮರಾಯ ಹೇಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಸಾಯುವುದು ತಪ್ಪಿಲ್ಲವಾದರೂ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಅಂಕಿತ ತಪ್ಪುವ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಬಾರದು. ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯಪ್ರಾಣಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಬುದ್ಧಿ ಅಥವಾ ತಾನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ 'ಸ್ಮೃತಿ ಬುದ್ಧಿ' ಅದು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರುವವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಬದುಕಬೇಕು, ಅದು ನಿಷ್ಕ್ರಿಯವಾದೊಡನೆ ಸಾಯಬೇಕು, ಜೀವಂತವೆನ್ನಿಸುವ ಮರಣಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಬಾರದು, ಕೊಳೆಯಬಾರದು." (ಪು. ೮೪). ಶಾಮರಾಯನ ಈ ವಿಚಾರ ಶ್ರೀರಂಗರದೂ ಆಗಿದುದರಿಂದ ಈ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ.

ಭಾಗ ಮೂರು

ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಪಂಚ

ಸದಾ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ವಹಿಸಿ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವ ಸ್ವಭಾವದವನ ಯಾವ ಯೋಚನೆಗಳಿಗೂ ಪೂರ್ಣ ವಿರಾಮವಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗ

Humour is the great invention of the modern.

Octavio Paz

೧೦. ಹರಟೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ, ಅನುವಾದ ಇತ್ಯಾದಿ

ಶ್ರೀರಂಗರು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಗೆರೆ ಕೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯದ 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ "ಇದು ಕಾದಂಬರಿಯೆ? ನೀಳ್ಗತೆಯೆ? ಹರಟೆಯೆ? ಬರೀ ಲೇಖನವೇ?" ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು "ಲೇಖಕನಿಗೆ ಇದರ ಗೊಡವೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ತನಗೆ ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನಿಸಿದ್ದುದನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮತ್ತು ವಾಚಕರ ಆಸಕ್ತಿ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಉಳಿಯುವಂತೆ, ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ ಅವನಿಗೆ ಸಮಾಧಾನ, ಆದರ ಬಾಹ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ಯಾವ ಹೆಸರನ್ನಾದರೂ ಕೊಡಬಹುದು. ಹೆಸರು ಬದಲಾದರೆ ಮನುಷ್ಯ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಆದರೂ ಮಿಕ್ಕವರ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿ ಅವನಿಗೊಂದು ಹೆಸರಿರುವುದು: ಕಾದಂಬರಿ, ಕತೆ, ಹರಟೆ ಮುಂತಾದವು ಹಾಗೆ ಮಿಕ್ಕವರ ಅನುಕೂಲತೆಗಾಗಿಯೆ" ಎಂಬ ವಿವರಣೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ನೋಡಿರುವಂತೆ ಯಾವುದೊಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಸೀಮಿತ ಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲದೆ ಹರಟೆ, ವಿಚಾರಸಾಹಿತ್ಯ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರವಾಸಕಥನ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೋ, ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿಯೋ ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇದುವರೆಗೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗದ ಬರೆಹಗಳ ಸ್ಥೂಲ ವಿವೇಚನೆಯಿದೆ.

೧. ಹರಟೆಗಳು

"ನಾನು ನೂರಕ್ಕೂ ಮೀರಿ ಹಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇನೆ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಆ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಂದ ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲಿ ನಾನು ಎಂಬುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ... ಈ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಬರೆದ ರೀತಿ, ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಸ್ಥಳ, ಮುಂತಾದವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅವು ಎಷ್ಟೊಂದು ಅನುದ್ದಿಶ್ಯವಾಗಿ ನನ್ನಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟವೆಯಲ್ಲ—ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುವುದು" ಎಂದು ತಮ್ಮ ಹರಟೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೧] ಆದರೆ ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಂತೆ ಅವರ ಪ್ರಬಂಧ-ಹರಟೆಗಳೂ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಎಚ್.ವಿ. ನಾಗೇಶ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ[೨] ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಈ ಉದ್ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಬೇಂದ್ರೆ, ಪಡುಕೋಣೆ, ವಿ.ಸೀ., ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯ, ಗೊರೂರು, ಧಾರವಾಡಕರ ಮೊದಲಾದವರ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೇಖನಗಳಿದ್ದಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಲೇಖನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಟೆಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸಂಗ್ರಹ **ಅರ್ಥಾತ್ ಹರಟೆಗಳು**[೩] ಬಂದದ್ದು ಇತ್ತೀಚೆಗಾದರೂ **ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯ**[೪] **ಋತುಸಂಹಾರ**[೫] ಬಹಳ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವು ಹಾಗೂ ಆನಂದಕಂದರು ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೃಷಿ ಮಾಡಿದವರಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲೊಬ್ಬರೂ ಆಗಿದ್ದರು. 'ಪಿಡುಗು ಪುಢಾರಿಗಳು', 'ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಶತ್ರುಗಳು' ಹಾಗೂ 'ಮರ್ಕಟ ಮೀಮಾಂಸೆ' ಇನ್ನೂ ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ವಿಷಯದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಚರ್ಚೆ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ.

ಹರಟೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರು ಬರೆದಷ್ಟು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಬರೆದಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಮಾರ್ಮಿಕ ಹೇಳಿಕೆಯೊಂದು ಹೀಗಿದೆ.

> *ಪ್ರಬಂಧಕ್ಕೆ ಬರಿ ಸ್ವರೂಪ ಇಲ್ಲವೆ ಕಲ್ಪಕತೆಯೊಂದೇ ಸಾಕೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿದವರು ಗದ್ಯ ಭಾವಗೀತಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬರಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಇಲ್ಲವೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾಕೆಂದವರು ಮಾಹಿತಿಯ ಮಾಹಿಷ್ಮತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತಾರೆ.... ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಹರಟೆಯಾಗಿಸಿ ಅದನ್ನು ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳ ಚೈನೀಸ್ ಕ್ರ್ಯಾಕರ್ಸ್—ಅಂದರೆ ಪಟಾಕಿಗಳ ಗಣೇಶ ಚತುರ್ಥಿಯನ್ನಾಗಿ ಕೆಲವರು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂರೂ ವಿಧಾನಗಳು ಒಳ್ಳೆಯವೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತಮ ಪ್ರಬಂಧ ಈ ತ್ರಿಕೋನಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ದರ್ಶನವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.*[೬]

ಕಲ್ಪಕತೆ, ವಿಚಾರ, ಚತುರೋಕ್ತಿ (Wit, Humour) ಹರಟೆಗಳ ಗುಣಗಳೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೆ—ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಟೆಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ಗುಣಗಳು ಮೈಗೊಂಡದ್ದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

೧೯೩೭ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ **ಋತುಸಂಹಾರದಲ್ಲಿಯೇ** ಈ ಮೂರೂ ಗುಣಗಳು ಪ್ರಬುದ್ಧಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಸಂಗ್ರಹದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಏಳು ಲೇಖನಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆರು ಋತುವರ್ಣನೆಗೆ ಮೀಸಲಾದರೆ ಏಳನೆಯದು 'ರಾಮರಾಜ್ಯ'ದ ಆಧುನಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ 'ಪರಿಚಯ' ಬರೆದ ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರು "ಜಾಗೀರದಾರರ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾಜ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತು" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಒಪ್ಪತಕ್ಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ. ಆದರೆ ಅವುಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನೂ

—ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಕವಿತ್ವದ ಕಿಡಿಗೇಡಿತನ'ವನ್ನೂ—ಅಲಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯೇ ಅವರ ಸಮಾಜ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಮೊನಚು, ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಕಾಲಿದಾಸನ ಕೃತಿಯ ನೆನಪಿನೊಂದಿಗೆಯೆ ಶ್ರೀರಂಗರ **ಋತುಸಂಹಾರ**ದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದರೂ 'ಶೃಂಗಾರೈಕರಸ'ವನ್ನವಲಂಬಿಸಿದ ಮಹಾಕವಿಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೂ ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನಗಳನ್ನೇ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಶ್ರೀರಂಗರ ಲೇಖನಮಾಲೆಗೂ ವಿಶೇಷ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ. ಕಾಲಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯ ಆರು ಸರ್ಗಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ರಚನೆ ಆರು ಲೇಖನಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದೆ. ಆರು ಋತುಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೇಸಗೆ, ಮಳೆಗಾಲ ಹಾಗೂ ಚಳಿಗಾಲಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಸಂಹಾರ' ಇಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ 'ಕೊಲ್ಲುವುದು' ಎಂಬ ಒಂದು ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು 'ಕಾಲ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ರೀತಿಯ 'ಸಂಹಾರ' ನಡೆಯುತ್ತದೆ ಯಾವರೂ ಲೇಖಕರ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಋತುಸಂಹಾರ'ವೆಂದರೆ 'killing time'! ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡಿ ಹಾಸ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾದ ವಿಧಾನವಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಗಂಭೀರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿವರೆ ಅವರ ಹರಟೆಗಳು ಅವರ ಲಘುಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿವೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ಋತುಸಂಹಾರ ಬೇಸಗೆಯ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಲೇ ಏಕೆ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮವೇ ಆದ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳು ಹಾಗೂ ವಿವಾಹಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬೇಸಗೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಜರಗುವುದರಿಂದ ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ 'ಆತ್ಮಸಂಹಾರ'ದ ಕಾಲ ಎಂಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಣೆ ಅವರ ಮೊದಲ ಲೇಖನದ ವಿಷಯವಾಗಿದೆ. ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಾಲಿದಾಸನ ಮಾತಿನಿಂದಲೆ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ: "ನಿದಾಘ ಕಾಲಃ ಸಮುಪಾಗತಃ" ಎಂಬುದು ಪುಲ್ಲಿಂಗದಲ್ಲಿದೆ... ಇಡಿಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. 'ಪುಲ್ಲಿಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ತ್ರೀಲಿಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ('ಪ್ರಿಯೇ' ಎನ್ನುವುದು ಲಿಂಗವಾಚಕವಾದುದ ರಿಂದ) ಸಂಹಾರ (ಅಲಂಕಾರಿಕ)ವಾಗುವುದು: ಎಂದರೆ ಗಂಡಸರ (ವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ, ಜಾತಿ ಮತ್ತು ಹೆಂಗಸರ (ಹಿಂದಿನ ಕಂಸ ನೋಡಿರಿ) ಸಂಹಾರವಾಗುವದೆಂದು ಕವಿ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ!"

ಬೇಸಗೆಯ ವರ್ಣನೆ ಎರಡನೆಯ ಲೇಖನದಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಬೇಸಗೆಯೆಂದರೆ ಸ್ಪೇಷ್ಯಾ ಸಂಚಾರದ, ಝೋನಲ್ ಟಿಕೆಟ್ಟುಗಳ ಕಾಲ. ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಬಸ್ಸು, ರೈಲ್ವೇ ಪ್ರವಾಸಗಳ ಅನುಭವವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಷ್ಟು graphic ಆಗಿ ವರ್ಣಿಸಬಲ್ಲರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ಅದ್ಭುತ ವರ್ಣನೆಗಳಿವೆ: "ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಟ್ರೈನಿನ ಹೊಯ್ದಾಟಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಬದಿಗೆ ಕುಳಿತವನು ತನ್ನ ಕೈಯೊಳಗಿನ ಸಿಗರೇಟನ್ನು ನನ್ನ

ಬಾಯಿಯೊಳಗಿಟ್ಟನು—ತನ್ನ ಬಾಯಿ ಎಂದೇ ತಿಳಿದು! ಅಷ್ಟೊಂದು ಜನಸಂದಣಿ! ಆ ಸಂದಣಿಯಲ್ಲಿ ಮೈಗೆ ಮೈ ತಿಕ್ಕಿ, ಆ ಸಂಮರ್ದದಿಂದ, ಆ ಸಂಘರ್ಷಣದಿಂದ ನನ್ನ ಕಿಸೆಯೊಳಗಿನ ನಾಲ್ಕಾಣೆಯದೊಂದು ನಾಣ್ಯವು ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿ ರೂಪಾಯಿಯಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿತ್ತು!... ಐದು ಫೂಟು ಎತ್ತರ ಮೂರು ಫೂಟು ಅಗಲ ಇದ್ದ ನನ್ನ ಗೆಳೆಯನೊಬ್ಬನು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಸತತ ಸಂಘರ್ಷಣದಿಂದ ಹದಿನೈದು ದಿವಸಗಳಲ್ಲಿ ಟ್ರೇನಿನಿಂದ ಇಳಿಯುವಾಗ ೬ ಫೂಟು ಎತ್ತರ ೧ ಫೂಟು ಅಗಲವಾಗಿದ್ದ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿ ಎನಿಸಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ?"

ಮೂರು ಹಾಗೂ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಳೆಗಾಲದ ಮಹಿಮೆ'ಯ ಹೊಗಳಿಕೆಯಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಟೀಕೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನತದೃಷ್ಟ ನಗರಸಭೆಗಳು ಪ್ರಮುಖವಾದವುಗಳು. ಅವುಗಳ ಅಕ್ಷಮತೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಟೀಕಿಸಿದರೂ ಅವರಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಿರಲಿಲ್ಲ: "ನಮ್ಮೂರ ನಳವೆಂದರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಳನಂತೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಕಲಿಯ ಕಾಟ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ನಗರ ಸುಧಾರಣಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಗರದ ಹೊಲಸ ನೀರನ್ನು ಹೊರಗೆ ಬಿಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದೆಯಂತೆ. ಆದರೆ ಕಲಿಯ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯದಿಂದ ನಮ್ಮೂರ ನಳದ ಕತೆ ವಿಪರೀತವಾಗಿದೆ. ಹೊರಗಿನ ಹೊಲಸ ನೀರೇ ನಳದ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಮನೆಮನೆಗೆ ಹಂಚಲ್ಪಡುತ್ತದೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ!" ಇಂದಿಗೂ ನಗರಸಭೆಗಳ ಅವಸ್ಥೆ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಲೇಖನದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿಲ್ಲ. ಮಳೆಗಾಲ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ವಾಮನಾವತಾರದ ರಹಸ್ಯವನ್ನೇ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. "ವಾಮನನು ಒಂದು ಪಾದವನ್ನು ಆಕಾಶದಲ್ಲಿಟ್ಟನೆಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿಲ್ಲವೆ? ಆ ವಾಮನಾವತಾರವು ನಮ್ಮೂರಲ್ಲಿಯೇ ಜರುಗಿತೆಂದು ಮಳೆಗಾಲವಿದ್ದುದರಿಂದ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕಾಲನ್ನಿಡುವುದು ಅಶಕ್ಯವೆನಿಸಿ ವಾಮನನು ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದನೆಂದೂ ಇನ್ನೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಯಾರನ್ನೋ ಸಿಟ್ಟಿನಿಂದ ರಸಾತಳಕ್ಕೆ ಮೆಟ್ಟಿದನಂತೆ. ಮುನಸಿಪಾಲಿಟಿಯ ಸದಸ್ಯರು ಆ 'ಕಾಲ'ದಲ್ಲಿಯೂ ಇದ್ದರೆಂದು ಇದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆ?...."

ಋತುಸಂಹಾರದ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಲೇಖನಗಳ ವಿಷಯ ಚಳಿಗಾಲ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಟೆ ಸುತ್ತುತ್ತ ನಗರ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತದೆ: "ನಮ್ಮ ನಗರಗಳ ಸೌಹಾರ್ದವೆಂದರೆ ಎಷ್ಟೆಂದು ಹೇಳಲಿ? ಹಿಂದೆ ಆಶ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳು ಕೂಡ ತಮ್ಮ ನಿಸರ್ಗವೈರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸ್ನೇಹದಿಂದಿರುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ. ನಮ್ಮ ನಗರಗಳು ಈ ಆಶ್ರಮಗಳಿಗಿಂತ ಮೇಲು. ಇಲ್ಲಿ ಜಡ (ಅಚೇತನ) ವಸ್ತುಗಳು ಕೂಡ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣಾರ್ಥವಾಗಿ, ನಮ್ಮ ಮನೆಗಳು ಗೋಡೆಗೆ ಗೋಡೆ, ಹಿತ್ತಲಕ್ಕೆ ಹಿತ್ತಲ, ಅವರ ಮನೆಯ ಇಲಿಗಳು ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ಕಾಳು, ನಮ್ಮ ಮನೆಯ ನಿರ್ಮಾಲ್ಯದ ನೀರು ಅವರ ಮನೆಯ ಪ್ರಾಕಾರ

ಕಂದಕ. ಹೀಗಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಮನೆಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸ್ನೇಹಸಾನ್ನಿಧ್ಯ" 'ಹಳ್ಳಿಗಳ ಗತಿ ಏನು?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಪರಿಹಾರವಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಗರಿಗೆ ಬರಗಾಲ ಹೇಗೆ ವರದಾನವಾಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ "ಕಾಳು ಕಟ್ಟದ ಭತ್ತದ ಹುಲ್ಲನ್ನಾಗಲಿ, ಜೋಳದ ದಂಟುಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಗೂಡುಗಟ್ಟಿ ಹೊತ್ತಿಸಿದರೆ—ಆಹ! ಅದೆಂತಹ ಜ್ಯೋತಿರ್ಮಯ ಜೀವನ!" 'ಚಳಿಗಾಲ'ದ ಹೆಸರಿಗೆ ತಿದ್ದುಪಡಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತ ಅದು ನಿಜವಾಗಿ 'ತಿಳಿಗಾಲ' ಎಂದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಭೆ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳು ನಡೆಯುವುದು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ.

'**ಅರ್ಥಾತ್ ಹರಟೆಗಳು**' ಸಂಕಲನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಲೇಖನಗಳೆಲ್ಲ 'ಹರಟೆ'ಗಳೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದು. ೭ ರಿಂದ ೧೩ ಕ್ರಮಾಂಕವರೆಗಿನ ಲೇಖನಗಳು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರಗಳು. ಹೆಸರಿಸದೇ ಹೋದರೂ ಕೂಡ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ರೂಪಚಹರೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಅವರನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಅಥವಾ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈಗ ಈ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಕಡಿಮೆಯಾದುದರಿಂದ ಇವುಗಳ ಸೊಗಸೂ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾಯವಾಗಿದೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಇಂದಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಮಾದರಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ದೊರೆಯಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ಅವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧವಾದ 'ಹರಟೆ'ಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಕಾರದ ಹರಟೆಗಳಿಗೆ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ವಿಚಾರ, ಘಟನೆ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಥೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನೇರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಓದುಗರನ್ನುದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ ಅಥವಾ 'ಹರಟೆ' ಹೊಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ನೇರವಾದ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಅದು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಶೈಲಿ, ಅನುಭವ ಮೊದಲಾದುವುಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂಥದು. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಹರಟೆಗಳಿಗೆ ಪರಕಾಯ ಪ್ರವೇಶ ಅವಶ್ಯವಾದುದು. ಈ 'ಪರಕಾಯ' ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಕುದುರೆಮೋತಿ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರಂಥ ಸಮಕಾಲೀನವೆನಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿರ-ಬಹುದು. ಈ ವಿಧದ ಹರಟೆಯಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ವಿಧದ ಹರಟೆಗಳ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿವೆ.

ಈ ಸಂಕಲನವನ್ನು 'ಅರ್ಥಾತ್ ಹರಟೆಗಳು' ಎಂದು ಕರೆದುದರಲ್ಲಿ ಔಚಿತ್ಯವಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳಿಗೂ ಪರ್ಯಾಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳಿವೆ. "ಒಂದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಾಗದೆ ಇದ್ದರೆ 'ಅರ್ಥಾತ್' ಎಂದು ಜೋಡಿಸಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸಾಹಿತಿಗೆ ವಾಡಿಕೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಚಟವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ.

ಯಾಕೆಂದರೆ ಎಪ್ಸೋಸಲ "ಕೊಡುಗ್ಯೆ-ಕುಬೇರ ಅರ್ಥಾತ್ ಫಂಡಾನಾಂ ಬಾಸ್ಕಿ ಫಾಲ್ಗುಣ!" ದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಗೂಢವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಇದೊಂದು ಅವರ ವಿನೋದಶೈಲಿಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ನೋಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು ವಿಹಿತವಾದದ್ದು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಟೆಗಳಿಗೆ ಇಂಥದೇ ವಿಷಯ ಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಸ್ವಿಫ್ಟ್‌ನು ಕಸಬರಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಚಂದ್ರೆಯವರಂತೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬರೆಯಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತು ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಜವಾಗಿದೆ. ಕೋಳಿಯ ಮಹಾತ್ಮೆಯಿಂದ ಪುಷ್ಕರ ಮೀಮಾಂಸೆಯವರೆಗೆ ಅವರ ವಿಷಯವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ಇಂಥ ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ವಿಷಯವಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ಸಂಕಲನದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಹರಟೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ಚಟ ಮತ್ತು ಹಟ'ವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಗುಣವಾದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತತೆ ಈ ಹರಟೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ನಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ. "ಚಟಕ್ಕೆ ದುರಭ್ಯಾಸವೆನ್ನುವ ವೃತ್ತಿಯೇ ತಪ್ಪಾದುದು" ಎಂಬ ಮಾತಿನೊಂದಿಗೆ ಅವರು ಈ ಹರಟೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಹಟ' ಹಾಗೂ 'ಚಟ'ಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತ "ಹಟವು ಚಟಕ್ಕಿಂತ ಅನಿಷ್ಟ; ಇಷ್ಟೇಕೆ ಚಟವು ಹಟದ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿದೆ! ಚಟದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯ ಶಕ್ತಿ ಇದೆ" ಎಂಬ ನೂತನ ವಿಚಾರವೊಂದನ್ನು ಅವರು ನಮ್ಮೆದುರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಿಗರೇಟು ಮೊದಲಾದ ಚಟಗಳನ್ನು ದುರಭ್ಯಾಸ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ ವಿರೋಧವಿದೆ: "ಚಟವು ಪರಮಾತ್ಮನಂತೆ ನಿರ್ಗುಣವಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಳಿತು-ಕೆಡುಕುಗಳಿಲ್ಲ. ಪರಮಾತ್ಮನಿಗೆ ಅವತಾರ ತಾಳುವುದೂ ಚಟವೇ, ದಿನಕ್ಕೆ ಮೂರಾವರ್ತಿ ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆ ಇಲ್ಲದೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದೂ ಚಟವೆ. ಸಿಗರೇಟು ಸೇದುವುದೂ ಚಟವೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ವೇಳೆಯ ಸದುಪಯೋಗ, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಶಾಂತಿ ತಂದುಕೊಡುವುದು ಚಟದ ಲಕ್ಷಣ" ಎಂದು ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚಟವಿಲ್ಲದವರು ಹಿಟ್ಲರ್, ಮುಸೋಲಿನಿಯರಂತೆ ಮಾನವ ಸಮಾಜದ ಶತ್ರುಗಳೂ, ಕ್ರೂರವೃತ್ತಿಯವರೂ, ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ವಿರೋಧಕರೂ ಆಗಬಹುದು ಎಂದು ಅವರ ಹೆದರಿಕೆ. ಅದೇ ಯಾವಾಗಲೂ ಬಾಯಲ್ಲಿ ಸಿಗಾರ್ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಚರ್ಚಿಲ್ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯರಕ್ಷಕನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, "ಮಾನವನಿಗೆ ಚಟ ಬೇಕು; ಚಟವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಹಟ ಸೇರುವುದು. ಚಟವಿಲ್ಲದವನು ಮಾನವನೆ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ" ಎನ್ನುವವರೆಗೂ ಅವರ ಚಟದ ಸಮರ್ಥನೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ.

ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯವೆನಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನ ಬಗೆಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಎಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬರೆಯಬಲ್ಲರು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ "ಮೋಸೆಯ ಪ್ರಾಣಹಿಂಸೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಜೀವನವೇ ಜಿಮ್ಮು" ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಹರಟೆ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಪಾಲಘಾಟ ಎಂಬ

ಊರಿನಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ದೋಸೆಯನ್ನು ಒಂದೇ ತುತ್ತಿಗೆ ನುಂಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ದುರ್ದೈವಿಯೊಬ್ಬ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣವನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಘಟನೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಲ್ಪನೆ ಕೆರಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಘಟನೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ನಡೆಯದೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದರೆ ಎಂಥ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕೋಲಾಹಲ'ವಾಗಬಹುದಿತ್ತು ಎಂಬ ಊಹೆಯ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿ ಅವರು ದೋಸೆಯ ಮಹಾತ್ಮೆಯ ವರ್ಣನೆಗೆ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ತರ್ಕ, ವ್ಯವಹಾರ—ಈ ಎಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅವರಿಗೆ ದೋಸೆ ಒಂದು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತುವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೋಸೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಚ್ಚಿದಾನಂದದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಇಲ್ಲದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಇಲ್ಲದ ಜಗತ್ತನ್ನೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನಂತೆ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಬ್ರಹ್ಮ, ಇದರರ್ಥವೇನು? ಸೊನ್ನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಸದಾತ್ಮಕನಾಗಿದ್ದಾನೆಂಬುದಲ್ಲವೇ? ದೋಸೆಯ ಸ್ವರೂಪವಾದರೂ ಇದೇ ಅಲ್ಲವೇ? ಸೊನ್ನೆ (ತೂತು)ಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ದೋಸೆಯು ಸದಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಈ ಸದಾತ್ಮಕ ವಸ್ತುವಿನ ಸೇವನೆಯಿಂದ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಆನಂದವಾಗುವುದೆಂದು ಇದಕ್ಕೆಯೇ ಸಚ್ಚಿದಾನಂದ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆಯಂತೆ" (ಪು. ೮೫). ಇದು ತತ್ವಜ್ಞಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಾಯಿತು. ತರ್ಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗಲೂ, ಅವರಿಗೆ ದೋಸೆ ಪರಮಾತ್ಮನ ಸ್ವರೂಪವೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ದೇವನಿಗೆ 'ಕಮಲನಾಭ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆಯಷ್ಟೇ. ಈ ಹೆಸರಿನ ಗುಹ್ಯ ಕೂಡ ದೋಸೆಯಲ್ಲಿಯೆ ಇದೆ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರ ತರ್ಕ: "ಕಮಲವಿರುವುದು ಕೆಸರಿನಲ್ಲಿ, ಕೆಸರಿರುವುದು ಭತ್ತದ ಗದ್ದೆಯಲ್ಲಿ, ದೋಸೆ ಪರಮಾತ್ಮನ ವ್ಯಕ್ತಸ್ವರೂಪವೆಂದರೆ, ಭತ್ತವು ಅವ್ಯಕ್ತ ಸ್ವರೂಪ." ತತ್ವಜ್ಞಾನ, ತರ್ಕ ಉಭಯಭ್ರೂಗಳ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯವಾಯಿತು. ಆದರೆ ವ್ಯವಹಾರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೂ ದೋಸೆಯ ಮಹಾತ್ಮ್ಯ ಅಗಾಧವಾದ ದ್ದೆಂದೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. "ಬೆಳಗಿನಲ್ಲೆದ್ದು 'ಧಿಯೋ ಯೋ ನಃ ಪ್ರಚೋದಯಾತ್' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ... ನಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಬೆಳಗಿನಲ್ಲಿ ಎದ್ದಾಕ್ಷಣ ಪ್ರಚೋದನೆ (ಪ್ರೇರಣೆ) ಕೊಡುವವರು ಯಾರು? ಬಿಸಿ ಬಿಸಿ ದೋಸೆ!" ದೋಸೆ ಪರಮಾತ್ಮನೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾದ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ತಿಂದು ಸತ್ತವನು ಪರಮಾತ್ಮನೊಡನೆ ಐಕ್ಯ ಹೊಂದಿದ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ; ".... ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಒಳಗಿನಿಂದ ದೇವನನ್ನು ಅರಿತು, ಹೊರಗಿನ ದೇವನನ್ನು ಹುಡುಕಿ, ಐಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಯ ಹೊಂದಿದನು" ಎಂದು ಹೇಳಿ 'ಪಾಲಘಾಟನ ಪ್ರತಾಪಿ'ಯನ್ನು ಪ್ರಶಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪು.ತಿ.ನ. [illegible]ತ 'ಮಸಾಲೆ ದೋಸೆ'ಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ವರ್ಣನ[illegible] ಬುದ್ಧಿಗಿಂತ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚೋದಕವಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ 'ಹರಟೆ' ಕೂಡಾ 'ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಾಗುವುದನ್ನು 'ಮುಷ್ಕರ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಂಥ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಮುಷ್ಕರಗಳೆಂದರೆ ಪ್ರಾಪ[illegible]

ಅಥವಾ ಅನಿಷ್ಟ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ತಪ್ಪು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪೂರ್ವಪಕ್ಷ. ಮುಷ್ಕರ ನೂತನವಾದದ್ದು ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತ "ಮುಷ್ಕರವೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಸನಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಮೋಕ್ಷ ಸಾಧನವಾಗಿದೆ" ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. 'ಮುಷ್ಕರ' ಪದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಕೂಡ ವಿನೂತನವಾದದ್ದು. "ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ವೃತ್ತಿ." ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಕುಳಿತುಬಿಟ್ಟ ಅರ್ಜುನ ದೊಡ್ಡ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರ ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಮುಷ್ಕರದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನಿಗೂ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ ಅನ್ನ ನೀರುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಒಂದೇ ಕಾಲಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸವನ್ನು ತಪಸ್ಸೆಂದು ಕರೆದರೂ ಅದು ಮುಷ್ಕರವೇ ಆಗಿದ್ದಿತು ಎಂದು ಅವರ ವಾದ." ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಬಡತಿ ಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು. ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಜಾಗದಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಪ್ರೊಮೋಶನ್ ಬೇಕಾಗಿದ್ದಿತು... ಮುಷ್ಕರಗಳ ಮೂಲ ಪುರುಷ ಈ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ!" ಇಂದು ಮುಷ್ಕರ ನಡೆಸುವವರೆಲ್ಲ ಇವನ ಗೋತ್ರದವರೇ! ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಭಗವಂತನೂ ಮುಷ್ಕರದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಹಿಂಜರಿದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ: "ನೀವೆಲ್ಲ ಕೆಟ್ಟು ಹಾಳಾಗುವವರೆಗೆ ನಾನು ಬರುವುದೆ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಪರಮಾತ್ಮನು ಮುಷ್ಕರವನ್ನು ಹೂಡಿ ನಮಗೆ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯಲ್ಲಿ ಬೋಧಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದು ನಾವು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಲ್ಲ?" ಎಂಬ ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಮುಷ್ಕರದ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನೊಂದು ವಿಧದ ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ, ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಬೌದ್ಧಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕಿಂತ ಕಲ್ಪನಾವಿಲಾಸವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ನಾನು ರಾವಣನಾಗಿದ್ದರೆ', 'ನಾನು ದಶರಥನಾಗಿದ್ದರೆ' ಮೊದಲಾದ ಹರಟೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು: ಈ 'ಆಗಿದ್ದರೆ' ಮಾಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ರೋಚಕವಾದ ಬರೆಹವೆಂದರೆ "ನಾನು ದುರ್ಯೋಧನನಾಗಿದ್ದರೆ" ಎಂಬ ಹರಟೆ. ದುರ್ಯೋಧನ ಜಲಸ್ತಂಭನೀ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಪ್ರಾಣರಕ್ಷಣೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅದರಿಂದ ಲೋಕಸಂಗ್ರಹದ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದೆಂಬ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ: "ಇಂದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೋಗಗಳಿವೆ: ನೀರಿನಿಂದಲೆ ಹರಡುವ ಪಿಡುಗುಗಳಿವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾನು ಮೊದಲು ಎಲ್ಲ ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಗಳ ನೀರಿನ ಸಂಚಯವನ್ನು ಒಳಹೊಕ್ಕು, ಅದರ ತಳಕ್ಕೆ ವಾಸ ಮಾಡಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವೆ." ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೊಂದಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ "ನಮ್ಮೂರ ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿ" ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಲೇಖನವನ್ನು ಓದಬೇಕು. "ನಮ್ಮ ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಯ ಪ್ಲೇಗ್ ಪ್ರತಿಬಂಧಕ ಗುಳಿಗೆಯಂತಿದೆ,

ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಹಿಸಲಸಾಧ್ಯವಾದ ನಾತ..." ಎಂದು ಮ್ಯುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಗಳ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಜೀವನ ಸಂಗ್ರಾಮ"ದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ.

ದುರ್ಯೋಧನನಾದರೆ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾದ ರಾಜಕೀಯ ಪಕ್ಷವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಅನುಕೂಲತೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವ ವಿಚಾರವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. "ನನ್ನ ತಮ್ಮಂದಿರನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಿಂದ ಹುರಿಯಾಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವೆ. ದಾನಶೂರ ಕರ್ಣನು ನನ್ನ ಕಡೆ; ಆದ್ದರಿಂದ ಬೇಡುವವರಿಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಕೊಡುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಯಿತು —ಮುದುಕನಾದ ಭೀಷ್ಮನು ನನ್ನ ಕಡೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅನೇಕ ಮತದಾರರನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಲ್ಲೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ (ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯ), ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ (ಕರ್ಣ) ಇಬ್ಬರೂ ನನ್ನ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿಯೇ. ಹೀಗೆ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳು, ಯೋಗ್ಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನನಗಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾನು ಮತ್ತು ನನ್ನ ಪಕ್ಷವು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ" (ಪು. ೧೨೩) ಪಕ್ಷದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೆಂದರೆ ಪಾಂಡವರನ್ನು ('ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರ ತಂಡ'ವನ್ನು), ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು (ತಾವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆನ್ನುವುದನ್ನು) ಹೊಡೆದೋಡಿಸುವುದು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಸ್ಥೆಗಳು ಎಷ್ಟು ಬಲವಾಗಿದ್ದುವೆಂದರೆ ಹರಟೆಗಳೂ ಕೂಡ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. "ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ"ದ ಹರಟೆಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಗುಣವೆಂದರೆ ದೈನಂದಿನ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿರುವ ಆಸ್ಥೆ ಹಾಗೂ ಲವಲವಿಕೆಗಳು. ಈ ಹರಟೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ನಾಟಕೀಯವಾದದ್ದು, ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮೋಜಿನ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಅವರಿಗೂ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಲಾರದಂಥವು. ಕುದುರೆಮೋತಿ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರಿಗೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೂ ಯಾವ ಹೋಲಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಹರಟೆಗಳ ಅಧಿಕೃತ ವಕ್ತಾರ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರೇ. ಕನಕಾಚಾರ್ಯರಂಥ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆಸ್ಥೆಯಿರುವುದೂ ಒಂದು ವಿರೋಧಾಭಾಸವೇ. ಇದರ ಅರಿವು ಅವರಿಗೂ ಇದೆ. "ಈ ಪುರಾಣಮತವಾದ ಗೊಡ್ಡು ಗೊಂಬೆಯ ಮುಂದೆ ಕಲಿತವನಾದ ನಾವು ಕೈ ಮುಗಿಯುವುದೆಂದರೆ ನಿಮಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲದೆ ಅಸಹ್ಯವೂ ಎನಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಆದರೇನು? ಎಷ್ಟೋ [illegible] ಹೇಳಿರುವೆನಲ್ಲವೆ? ಆಚಾರ್ಯರ ಬುದ್ಧಿಸಂಸ್ಕಾರದ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ [illegible] ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲುವ ತ್ರಾಣವೇ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ." (ಪು. ೧೯) [illegible] ತಿರುಗಿದವರು. "ಯಾವ ಮಾತೇ ಆಗಲಿ ಸ್ವಪ್ನದಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ [illegible] ತಿಳಿಹಿಸಿಕೊಡುವ ಕೌಶಲ್ಯ ಅವರಲ್ಲಿದೆ." "ಇಡಿಯ ವಿಶ್ವದ ವ್ಯವಹಾರ[illegible] ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ [illegible]

ಅವರ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಯಾರಿಗೆ ನಗೆ ಬರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಓದುಗರನ್ನೇ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ.

ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಂಸಾರಸಮರಕ್ಕೂ ಜಾಗತಿಕ ಮಹಾಯುದ್ಧಕ್ಕೂ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರು ತಳಕು ಹಾಕುವ ವಿಧಾನ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. "ಹೆಂಡತಿ ಏನು ಹಿಟ್ಲರ್ ಏನು?—ಸಡಿಲು ಬಿಟ್ಟರೆ ಎಲ್ಲಾ ರಂಡೇವೂ ಒಂದೇ" ಇದು ಆಚಾರ್ಯರು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಪರಮ ಸತ್ಯ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ಅಕ್ಕೀಕಾಳು ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಾಂಬುಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದವುಗಳು. "ಅಕ್ಕೀಕಾಳುಗಳ ಹೊಡೆತದಿಂದ ಸಂಸಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗುವುದು. ಹೊಟ್ಟೆ-ಬಟ್ಟೆ-ಮಕ್ಕಳು-ಮರಿ-ಬೇನೆ-ಬೇಸರಿಕೆ-ಬಡತನ—ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವ ಅಕ್ಕೀಕಾಳುಗಳು ಮುಂದೆ ನೀರಿನಿಂದ ಆರಿಸಬಹುದಾದ ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತಿಸುವ ಬಾಂಬುಗಳೆಂದರೆ ಹನುಮಂತನ ಮುಂದೆ ಹಾರುಗುಬ್ಬಿ." ಕಾನ್‌ಸ್ಟಿಟ್ಯುಯೆಂಟ್ ಅಸೆಂಬ್ಲಿಯ ಮಾತು ಬರಲಿ, ರಶಿಯಾದ ರಾಜನೀತಿಯ ವಿಷಯವಿರಲಿ, ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಅನುಯಾಯಿಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳಲಿ—ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮ ಸಂಸಾರದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿಯೇ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಹಾರಿಕೆಯ ಹನ್ಮಂತಪ್ಪನಂತೆ ಕುದುರೆಮೋತಿ ಕನಕಾಚಾರ್ಯರೂ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸೃಷ್ಟಿ. ತಮಗೆ ಈ ಹೆಸರು ಹೇಗೆ ಬಂದಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ಆಚಾರ್ಯರು ವಿವರಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಮೋಜಿದೆ. "ಒಮ್ಮೆ, ನಿಮಗೆ ಕುದುರೆಮೋತಿ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹೇಗೆ ಬಂದಿತು? ಎಂದು ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ನನ್ನನ್ನು ಸಂಸಾರ ಟಾಂಗಕ್ಕೆ ಹೂಡಿದೆ" ಎಂದಿದ್ದರು (ಪು. ೧೩). 'ಹರಟೆ'ಗಾರನಲ್ಲಿರ ಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಆಚಾರ್ಯರಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ವಿಚಾರಗಳಿವೆ: "ಹರಟೆಗೆ ಬೇಕು ಹಿರಿಯರು" ಎಂದು ಆಚಾರ್ಯರದೊಂದು ತತ್ತ್ವ. ಸಾಕಷ್ಟು ಅನುಭವ, ಸಾಕಷ್ಟು ಆಲಸ್ಯ ಎರಡೂ ಅವರಿಗಿವೆಯಂತೆ.

ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಿರಾಭರಣ ಸುಂದರಿ'ಗೆ ಮುನ್ನುಡಿ ಬರೆದ ಕೆ.ಆರ್. ಮಹಿಷಿಯವರು ಹರಟೆಗಾರನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಮೋಹಕ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಸಲಿಗೆಯ ಶೈಲಿ, ಹೂ-ನಗೆ, ತನ್ನ, ತನ್ನ ಜೀವನದ ಆಶೆ-ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ, ತನ್ನ ಲೋಪದೋಷಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮನಬಿಚ್ಚಿ ಮಾತನಾಡುವ ಧೈರ್ಯ"—ಇವೇ ಆ ಗುಣಗಳು. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ತನ್ನ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಖರತೆಯಿಂದ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಹೊರತು 'ಮೋಹಕ' ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಲ್ಲ; ಅವರ ವಿದಗ್ಧ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಲಿಗೆಯ ಅಂಶವೂ ಕಡಿಮೆ. ಅವರ ನಗೆ ಹೂ-ನಗೆಯಾಗಲಾರದು, ಅದರಲ್ಲಿ ವಿಡಂಬನೆಯ ಕುಟುಕು ಇದೆ, ತಮ್ಮ ಆಸೆ-ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಹರಟೆಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಉಳಿದ ಕೃತಿಗಳಂತೆ ಹರಟೆಗಳು ಕೂಡ ಸಮಾಜನಿಷ್ಠವಾದವುಗಳು, ಅದರ ಲೋಪದೋಷಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿದವುಗಳು.

೨. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ

ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಯಕಪೂಜೆಯನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿದರು ಆದರೆ ನಾಯಕರ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಕಮಾಲ ಪಾಶಾ ಹಾಗೂ ಜವಾಹರಲಾಲ ನೆಹರೂರಂಥ ನಾಯಕರ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಜನತೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಅವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನೂ ಬರೆದರು. 'ವಿಲಾಸಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಅವರು ಬರೆದ **ತರುಣ ತುರ್ಕಸ್ತಾನ ಅರ್ಥಾತ್ ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾ** ೧೯೩೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. 'ವಿಲಾಸಿ' ಎಂಬ ಗುಪ್ತನಾಮವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ಕಾರಣ ಹೀಗಿದೆ: "ನಾನು ಸರಕಾರೀ ನೌಕರನಾದುದರಿಂದ, ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾನು ತನ್ನ ದೇಶ (ತುರ್ಕಸ್ತಾನ)ಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಈ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಾಜಕಾರಣದ ಛಾಯೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ವಿಲಾಸಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಈ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆದೆ."[೧೦] ಹೈಸ್ಕೂಲು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿದ್ದಾಗಿನಿಂದಲೂ ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾನನ್ನು ತಾವು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮೆಚ್ಚುಗೆಗೆ ಕಾರಣ ತುರ್ಕಸ್ತಾನದ ಹಳಸಿದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಅವನು ಹಸನಗೊಳಿಸಿದುದು ಎಂಬ ವಿವರಣೆಯನ್ನೂ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಪ್ಪತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರ ಬಂದ **ನಮ್ಮ ನೆಚ್ಚಿನ ನೆಹರು**[೧೧] ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಹಲವಾರು ಆವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು. 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಒಂದು ಅಪವಾದ. ಈ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ** (ಇದರಲ್ಲಿ ನನ್ನ **ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು** (೧೯೬೦) ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತಿಯ **ಆತ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಭಾಗ ೧ (೧೯೭೩) ಸೇರಿವೆ) ಎಂಬ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೂ ಅವರು ಬರೆದರು. ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅವರು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಅವರ ವಯಸ್ಸಿನ ಎಪ್ಪತ್ತೇಳನೆಯ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ. ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತದ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯ ಅವರ ಸಾಧನೆಯನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸತತವಾಗಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ದಿನಚರಿ ಇಡುವ ಅಭ್ಯಾಸವೂ ಇದ್ದಿತು. ಈ ಮೊದಲಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಗಾಗಿ ಇದರ ಲಾಭ ಈಗಾಗಲೇ ಪಡೆದಿರುವೆನಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಹಾಗೂ ಮಹತ್ವಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಿದ್ದೇನೆ.

೧. ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾ: (೧೯೩೮)

ಕೆಮಾಲನ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವುದರ ಹಿಂದೆ ಎರಡು ಉದ್ದೇಶಗಳಿದ್ದುವೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ಕೆಮಾಲ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ

ಬರುವ ಪೂರ್ವದ ತುರ್ಕಸ್ತಾನ ಹಾಗೂ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾರತ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಾಮ್ಯ: "ತುರ್ಕಸ್ತಾನಕ್ಕಿಂತ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜವು ಹೆಚ್ಚು ಕೀಳುಮೆಟ್ಟಲಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿದೆ ಎಂಬುದೊಂದೆ ವೈಷಮ್ಯ." ಕೇವಲ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದಿಂದ ಒಂದು ದೇಶದ ಉದ್ಧಾರವಾಗಲಾರದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ತುರ್ಕಸ್ತಾನ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು ನಮ್ಮ ವ್ಯವಹಾರದ ಒಂದು ಅಂಗ; ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನ ದಿನದ ವ್ಯವಹಾರದ ಮನೋವೃತ್ತಿಯೆ ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ತಳಹದಿ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ತುರ್ಕಸ್ತಾನ ದಾರಿದ್ರ್ಯ, ಅಜ್ಞಾನ, ದಾಸ್ಯವೃತ್ತಿ, ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆ, ಅಭಿಮಾನಶೂನ್ಯತೆಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಜಯ ಸಾಧಿಸಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಚೈತನ್ಯಭರಿತ ರಾಷ್ಟ್ರವಾದದ್ದು ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಒಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ವಿಶ್ವಾಸ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಬರವಣಿಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಉದ್ದೇಶ ಒಬ್ಬ ಮಹಾಪುರುಷನ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಬೇರೆ ಮಹಾಪುರುಷರ ಜೀವನವನ್ನು ಅರಿಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು. ಇದು ತುಲನಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಪರಿಣಾಮ.

ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿದೆ. 'ಕಲ್ಪಾಂತಪ್ರಳಯ' ಎಂಬ ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಸ್ತಾಫಾ (ಕೆಮಾಲ)ನ ಜನನ, ಸೈನ್ಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ ಶಿಕ್ಷಣ, 'ಮಾತೃಭೂಮಿ' ಹಾಗೂ 'ಐಕ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಗತಿ'ಗಳಂತ ಗುಪ್ತಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಜೊತೆಗಿನ ಸಂಬಂಧ, ಕ್ರಾಂತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು, ಮೊದಲನೆಯ ಜಾಗತಿಕ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ವಿಕ್ರಮ, ನ್ಯಾಶನಲ್ ಪಾರ್ಟಿಯ ಸಂಘಟನೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಸೈನ್ಯದ ಮೇಲೆ ವಿಜಯ, ಅಂಕಾರಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಸರಕಾರದ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಸುಲ್ತಾನೀ ಪದ್ಧತಿಯ ನಿರ್ಮೂಲನ, ಗ್ರ್ಯಾಂಡ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಅಸೆಂಬ್ಲಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷನೆಂದು ಆಯ್ಕೆ, ಧರ್ಮಗುರುಗಳ ಉಚ್ಚಾಟನೆ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ಗ್ರಹಣ—ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟವಾದ ವರ್ಷವೇ ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾ ತೀರಿಕೊಂಡ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅವರು ಬರೆದಾಗ ಅವನಿನ್ನೂ ಬದುಕಿದ್ದ. ಈ ಭಾಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದು ಎಚ್. ಸಿ. ಆರ್ಮ್‌ಸ್ಟ್ರಾಂಗ್ ಹಾಗೂ ಫ್ರೋಮ್‌ಗೆನ್ ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎದ್ದುಕಾಣುವುದು ಗ್ರಂಥದ ಎರಡನೆಯ ಹಾಗೂ ಮೂರನೆಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ಅವರು 'ನವಯುಗನಿರ್ಮಾಣ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಕೆಮಾಲ ತನ್ನ ದೇಶಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ವಿವರಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರತ್ವ ಇಂಥ ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಎತ್ತುವ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು. ಕೆಮಾಲ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದನೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಉತ್ತರ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದೆ. "ಕೆಮಾಲನು ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಲ್ಲವೆಂದೇ ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ." ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ಕೆಮಾಲನನ್ನು ರಘುವಂಶದ ದಿಲೀಪನಿಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಜಾಪಾಲನೆ

ದಿಲೀಪನ ರಾಜನೀತಿಯಾಗಿದ್ದಂತೆ ಕೆಮಾಲನದೂ ಆಗಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರು:

ಪ್ರಜಾನಾಂ ವಿನಯಾಧಾನಾತ್ ರಕ್ಷಣಾದ್ ಭರಣಾದಪಿ
ಸ ಪಿತಾ ಪಿತರಸ್ತಾಸಾಂ ಕೇವಲಂ ಜನ್ಮ ಹೇತವಃ

ಎಂಬ ಕಾಳಿದಾಸನ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೆಮಾಲನಿಗೆ ಇದ್ದ ಅತಾತುರ್ಕನೆಂಬ ಬಿರುದಿನ ಒಂದು ಅರ್ಥ "ತುರ್ಕೀಯರ ತಂದೆ" ಎಂದಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ಶ್ಲೋಕ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಲಾರದು. ಕೆಮಾಲ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಶ್ರೀರಂಗರು ಎರಡು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಉಪಾಯವಾದ ಯುದ್ಧದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕೆಮಾಲ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು: "ದೇಶದ ಸಂರಕ್ಷಣವು ತನ್ನಿಂದಲೆ ಎಂದು ತೋರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಯುದ್ಧದ ನೆವದಿಂದ ದೇಶವನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ಗಂಡಾಂತರದಲ್ಲಿರಿಸುವುದು ಸ್ವಾರ್ಥ ಮದೋನ್ಮತ್ತ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿತ್ವದ ಯುಕ್ತಿ." (ಪು ೫೯). ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಗಳು ಬಳಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಾಯವೆಂದರೆ ದೇಶದ ಜನರನ್ನು ಅಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿರಿಸುವುದು. ಈ ಉಪಾಯವನ್ನು ಕೆಮಾಲ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರವು ನೆಲೆಗೊಂಡಂದಿನಿಂದ ಕೆಮಾಲನು ತನ್ನ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಜ್ಞಾನಸಾಧನೆಯನ್ನೂ (ಅವಶ್ಯವಿದ್ದಲ್ಲಿ) ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಕೊಡಿಸುತ್ತಲಿದ್ದಾನೆ" (ಪು. ೫೯). ಶ್ರೀರಂಗರ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೆಮಾಲನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿತ್ವಗಳ ಗುಣಾವಗುಣಗಳ ದೀರ್ಘ ಹಾಗೂ ತೌಲನಿಕ ಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಇಲ್ಲಿದೆ.

ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ವಂತದ ನಿಲುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೇ ಅದನ್ನು 'ಪೂರ್ವಪಕ್ಷ' ಹಾಗೂ 'ಉತ್ತರ ಪಕ್ಷ'ಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. "(೧) ಅಜ್ಞರ ಆಳಿಕೆ (೨) ಬಹುಮತದ ಅನ್ಯಾಯ (೩) ಕಾರ್ಯದ ಕೂರ್ಮಗತಿ— ಈ ದೋಷಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕತೆಯು ಇಂದಿನ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೊಂದು ಪೂರ್ವಪಕ್ಷ (ಪು. ೧೬೮). ಪ್ರಭುಸರ್ವಾತ್ಮಕತೆಯ ಪರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗುವ 'ಉತ್ತರಪಕ್ಷ'ದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಹೀಗಿವೆ: ಆಳಿಕೆಯು ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ದೋಷಗಳು ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರಲಾರವು. "ಪ್ರಭುಸರ್ವಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಮತದ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕಾಗಲಿ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರ ಅಸಂತೋಷಕ್ಕಾಗಲಿ ಆಸ್ಪದವೆ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ" (ಪು. ೧೬೯). ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರ್ಣಯಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕಾರ್ಯ ಸುಲಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಧಾವಿಯಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಜನತೆಯ

ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳ ಯೋಗ್ಯತೆ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಶ್ಚರ್ಯದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಈ ಚರ್ಚೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮಹಾತ್ಮಾ ಗಾಂಧಿಯವರನ್ನು ಒಬ್ಬ 'ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ'ಯೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಿರುವುದು: "ಇಂದು ಮಹಾತ್ಮರು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿನ ಸದಸ್ಯರಲ್ಲ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಪರವಾಗಿಯೂ ಮಾತನಾಡುವ ಅಧಿಕಾರ ತಮಗಿದೆ–ಇಷ್ಟೇಕೆ; –ಎಲ್ಲ ಪಂಗಡಗಳ ಹಿತವನ್ನು ಮಾಡುವುದು ಪಕ್ಷಾತೀತರಾದ ತಮಗೆಯೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ, ಯುಕ್ತವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ" (ಪುಟ. ೧೩೯).

ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಅದರ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. "ಯಾವ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅಜ್ಞಾನ-ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ, ದಾಸ್ಯ-ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಇವು ಕಂಡುಬರುವವೋ ಆ ದೇಶದಲ್ಲಿಯೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರತ್ವದ ಪ್ರಭಾವ ಕಂಡುಬರುವುದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು" ಎಂದು ಅವರು ಸರಿಯಾಗಿಯೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಪ್ರವೃತ್ತಿ "ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪ್ರಭಾವ", ತತ್ವವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ಧೋರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಂಶಯಗಳೇಳುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪ್ರಸನ್ನರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಮಿಲಿಟನ್ಸಿ' ಅವರು ಬಲಧೋರಣೆಗಳತ್ತ ಒಲಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಕೆಮಾಲನನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು 'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ', 'ತ್ರಿಗುಣಾತೀತ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ತನ್ನ ಅವಯವಗಳನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು ವೇದದ ವಿರಾಟಪುರುಷ; ತನ್ನ ಇಂದ್ರಿಯಗಳ (ಸಹಜ ಪ್ರವೃತ್ತಿ)ಯನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು ಈ ಅವೈದಿಕ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ" (೧೫೧). ಮದ್ಯ, ಮಾನಿನಿಯರ ಬಗೆಗಿನ ಅವನ ಸ್ವೈರಾಚಾರಕ್ಕೂ ಕೂಡ ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಸಮರ್ಥನೆಯನ್ನು ಅವರು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವೈರಾಚಾರಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲ. ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದದ್ದು ಅವನ ಸಾಧನೆಯನ್ನು. "ಯಾವನೊಬ್ಬನ ಜೀವನವನ್ನು ಅವನ ಧ್ಯೇಯಕ್ಕನುಸರಿಸಿಯೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲವೆ?" –ಇದು ಅವರ ಮಾನದಂಡ. ಈ ಮಾನದಂಡದಿಂದ ಅಳೆದಾಗ "ಕೆಮಾಲನ ಜೀವನವು ಸರ್ವತೋಮುಖವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಮಯವಾದದ್ದು" ಎಂದು ಅವರಿಗೆ ಕಂಡಿತು.

ಕೆಮಾಲನ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿದ್ದ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹ ನಂತರದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೂಪ ತಳೆದುಕೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಬಗ್ಗೆ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಬರೆವಾಗಲೂ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ತಿದ್ದುಪಡಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ತುರ್ಕಸ್ತಾನದ ಕಳೆದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದ ತಜ್ಞರು ಇಂದು ಆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಕೆಮಾಲ ಅತಾತುರ್ಕನೇ ಹೊಣೆಗಾರನೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ನಿಕೋಲ್ ಹಾಗೂ ಹ್ಯೂ ಪೋಪ್‌ರ

Turkey Unveiled: Ataturk and After ಎಂಬ ಇತ್ತೀಚಿನ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಜಿ.ಎಚ್. ಜಾನ್ಸನ್ ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ:[೧೪] (೧) ಏಕ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆಳಿಕೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದ ಅತಾತುರ್ಕನಿಂದಾಗಿ ಆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಪದ್ಧತಿ ಹಾಗೂ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿತ್ವಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಇದುವರೆಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೇರೂರಿಲ್ಲ. (೨) ಇಸ್ಲಾಮ್ ಹಾಗೂ ಅತಾತುರ್ಕನ ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷತೆ (Secularism)ಗಳ ತಿಕ್ಕಾಟ. ಬಹುಸಂಖ್ಯ ತುರ್ಕೀಯರ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅತಾತುರ್ಕನ ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷತೆ ಮಿಲಿಟೆಂಟ್ ನಾಸ್ತಿಕತೆಯೇ ಆಗಿದ್ದಿತು. (೩) ಶ್ರೀರಂಗರು ಅತಾತುರ್ಕನನ್ನು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದದ ವಿರೋಧಿಯೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೂ ಆತ ಕುರ್ದ್ ಜನಾಂಗದವರ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಾಧಿಸಲು ಸತತವಾಗಿ ಯುದ್ಧ ನಡೆಸಿದ. ಈ ಯುದ್ಧದಿಂದಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. (೪) ತುರ್ಕೀಯರ ಅಸ್ಮಿತೆ (Identity)ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಜಟಿಲವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ತಾವು ಯುರೋಪಿಯನ್ನರೊ ಅಥವಾ ಮಧ್ಯಪೂರ್ವದ ನಾಗರಿಕರೋ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಸ್ತ್ರೀಯರ ಬಗ್ಗೆ ಅತಾತುರ್ಕ ಹೊಂದಿದ್ದ ಲಘುಭಾವನೆಯಿಂದಾಗಿ ತುರ್ಕಸ್ತಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ತ್ಯೀಕರಣದ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಬಾಧೆ ಬಂದಿದೆ. ತನ್ನ ಜನವನ್ನು, ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಆತುರದಿಂದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದ ಅತಾತುರ್ಕ ಇಂದು ನಾಯಕ ಸ್ಥಾನದಿಂದ ಖಳನಾಯಕನ ಸ್ಥಾನಕ್ಕಿಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರ **ಕೆಮಾಲಪಾಶಾವನ್ನು** ಇಂದು ಎಚ್ಚರದಿಂದಲೇ ಓದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಗದ್ಯಶೈಲಿಯೂ ಉತ್ಸಾಹದ ಲಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಈ ವಾಕ್ಯ: "ಕೆಮಾಲನ ಒಂದೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಪಾತವೆಂದರೆ ವಿದ್ಯುತ್ತಿನ ಸಂಚಾರದಂತೆ; ಒಂದೊಂದು ಮಾತು ಎಂದರೆ ಅಮೃತಧಾರೆಯಂತೆ ಸಂಜೀವನೀ, ಒಂದೊಂದು ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಜಗತ್ತನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕನಾಗುವ ಸೂರ್ಯನಂತೆ" (ಪು-೪೯). ಆದರೆ ಈ ಶೈಲಿ ಭಾಗದಿಂದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು, "ಇದು ಇದ್ದುದು ಚರಿತೆ. ಆದರೆ ಓದಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಕಾದಂಬರಿಯೊ ಎಂದು ಮೊದಲು ಅನಿಸಿ, ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ನಿಬಂಧವಿರಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸಿ, ಕೊನೆಗೆ ಅದು ಮುಗಿಯುವುದು, ಒಬ್ಬ ತತ್ವನಿಷ್ಠ ಯೋಗಿಯ ಜೀವನ ಕತೆ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೧೫]

೨. ನಮ್ಮ ನೆಚ್ಚಿನ ನೆಹರು (೧೯೬೪)

ಜವಾಹರಲಾಲ ನೆಹರೂರವರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು "My attempt was to trace, as far as I could, my own mental development, and not to write a survey of recent Indian history" ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.[೧೬]

ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಇದೇ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಅವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೊಂದಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು: "ಸದ್ಯದ ಚಿಕ್ಕ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ವಿವರಗಳೂ ಇಲ್ಲ, ದಂತಕತೆಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನೆಹರು ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಕ್ರಮೇಣ ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನರಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ" ಎಂದು ಅವರು 'ಮುನ್ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ನೆಹರೂರನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು "ಪವಾಡ ಪುರುಷ" ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದರೂ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಗೆಗಾಗಲಿ, ಸಾಧನೆಗಳ ಬಗೆಗಾಗಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹದ, ಭಾವುಕತೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲ. ಇದು ಅವರ **ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾಕ್ಕೂ** ನೆಚ್ಚಿನ ನೆಹರುವಿಗೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ಅಂತರ.

'ಪ್ರಕಾಶಕರ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆ'ಯಲ್ಲಿ ರಂ.ರಾ. ದಿವಾಕರ ಅವರು ೧೯೨೦ರಿಂದ ೧೯೪೮ರ ವರೆಗಿನ ಕಾಲವನ್ನು ಗಾಂಧೀಯುಗವೆಂದು ೧೯೪೮ ರಿಂದ ೧೯೬೪ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯನ್ನು ನೆಹರುಯುಗವೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಡನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಗಾಂಧೀ ನೆಹರು ಯುಗ ಎಂದು ಕರೆದರೂ ಸರಿಹೋಗುವುದು ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. "ಗಾಂಧೀ-ನೆಹರು ಯುಗ, ಸತ್ಯಾಗ್ರಹದ ಪರಾಕ್ರಮ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸಮರದ ವೀರಪರ್ವ, ಸ್ವರಾಜ್ಯೋದಯ, ಗಣತಂತ್ರಸ್ಥಾಪನೆ, ಲೋಕಸತ್ತಾತ್ಮಕ ಸಮಾಜವಾದದ ಘೋಷಣೆ, ಯೋಜನಾಬದ್ಧವಾದ ಪ್ರಗತಿ, ಶಾಂತಿವಾದದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನೆ, ಹೀಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಎರಡಲ್ಲ, ಈ ಯುಗದ ಇತಿಹಾಸವೇ ಬಹಳ ವಿಲಕ್ಷಣವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ದಿವಾಕರರು ಈ ಯುಗದ ಅಪೂರ್ವ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜವಾಹರಲಾಲರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಗೆಯ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮುಖ್ಯ ಹಂತಗಳ ನಕಾಶೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಬೇಕೆಂದೇ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಸುಭಾಷಚಂದ್ರ ಬೋಸ್, ವಲ್ಲಭಭಾಯಿ ಪಟೇಲ, ಕೃಷ್ಣ ಮೆನನ್ ಮೊದಲಾದವರೊಡನೆ ನೆಹರು ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಬಂಧಗಳ ವಿವೇಚನೆ ಇಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಅಥವಾ ಆ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ನಾಯಕರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಲಕ್ಷ್ಯವೆಲ್ಲ ಜವಾಹರರ ಮೇಲೆಯೇ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಇದು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದಂತೆ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ.

ಜವಾಹರಲಾಲರ ಜೀವನವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೂರು ಅವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರು. ಮೊದಲನೆಯದು, ಅವರ ಜನ್ಮದಿಂದ ೧೯೨೭ರಲ್ಲಿ ಅವರ ಯುರೋಪ ಯಾತ್ರೆಯವರೆಗೆ, ಎರಡನೆಯದು ೧೯೨೭ರಿಂದ ಭಾರತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ವರ್ಷ ೧೯೪೭ರ ವರೆಗೆ; ಹಾಗೂ ಕೊನೆಯದು ಅವರು ಪ್ರಧಾನಮಂತ್ರಿಯ ಪದವಿಯನ್ನು ವಹಿಸಿದಂದಿನಿಂದ ಅವರ ಮರಣದವರೆಗೆ. ಜೀವನದ ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅವರ ತಂದೆ ಮೋತಿಲಾಲರು. ಮೋತೀಲಾಲರು ಜವಾಹರರನ್ನು "ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ

ಬೇರೊಂದು ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಧರ್ಮವೆಂಬುದು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ನಂಬುಗೆ ಎಂಬ ಅನುಭವವೂ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮ ಜಾತಿಗಳ ಕಪಿಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕಸವಿಸಿಗೊಳ್ಳುವ ಭಾರತೀಯರನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದೂ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಜವಾಹರರಿಗೆ ಶಕ್ಯವಿದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಪ್ರಭಾವದ ಒಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಟ್ಯೂಟರ್, ನಂತರ ಹ್ಯಾರೋ, ಕೇಂಬ್ರಿಜ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಜವಾಹರರ ರೀತಿ ನೀತಿಗಳೆಲ್ಲ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮನುಷ್ಯರವೇ ಆಗಿದ್ದುವು. ಆದರೆ ಮೋತಿಲಾಲರ ಮೂಲಕವಾಗಿಯೆ ಜವಾಹರರು ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರು. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಮೋತಿಲಾಲರು ಮೊದಲಿಗರೊಬ್ಬರಲ್ಲಾಗಿದ್ದರು. ೧೯೨೯ರ ವೇಳೆಗೆ ಜವಾಹರರ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತ ರೂಪ ಬಂದಿದ್ದಿತ್ತೆಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಮುಂದಾಳುತನದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಸ, ೧೯೨೦ರಿಂದ ತಂದೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಹಾಗೂ ಹಳ್ಳಿಗಳ ಸಂಚಾರದ ಮೂಲಕ ಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಂಪರ್ಕ ಇವು ಈ ಹಂತದ ಕೊನೆಗೆ ಜವಾಹರರ ಮನೋಧರ್ಮದ ಲಕ್ಷಣಗಳಾಗಿದ್ದವು. ೧೯೨೬ರ ಮಾರ್ಚ್‌ದಿಂದ ೧೯೨೭ರ ಡಿಸೆಂಬರದವರೆಗೆ ಜವಾಹರರು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಆಗು-ಹೋಗುಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದರು. ಈ ಅನುಭವ ಅವರ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಭಾವದ ಮುಖ್ಯ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ಸಾಮ್ಯವಾದದಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ. ೧೯೨೭ರಲ್ಲಿ ಜವಾಹರರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ಬಂದನಂತರ ಅವರ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಜಿಯ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರೇ "The differences between you and me appear to be so vast and so radical that there seems to be no meeting ground between us." ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅವರು ಜವಾಹರರಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಎರಡು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಅಂತರಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಮೊದಲನೆಯದು ಸಾಮ್ಯವಾದ, ಎರಡನೆಯದು ಯಂತ್ರಶಕ್ತಿಯ ಉಪಯೋಗ. ಜವಾಹರರ ಜೀವನದ ಕೊನೆಯ ರೂಪವನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ತೀರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಧಾನಮಂತ್ರಿಗಳಾಗಿ ಜವಾಹರರು ಸಾಧಿಸಿದ ದೇಶದ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೂ ಅವರು ಅವರ ವಿರುದ್ಧ ಎದ್ದ ದನಿಗಳನ್ನು ಪತ್ತಿಕ್ಕಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜವಾಹರರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ತಂಗಿ ಕೃಷ್ಣಾ ಹಥೀಸಿಂಗ್‌ಳ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "Nehru the Prime minister no longer remembers or adheres to the ideas or dreams that Jawahar

the rebel had." (ಪು. ೫೬). ಆದರೂ ಈ ಭಾಗ ಜವಾಹರರ ಬಗ್ಗೆ ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಜವಾಹರರು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಪ್ತರೆನಿಸುವುದು ಸಾಹಿತಿಯೆಂದು, ರಾಜಕಾರಣಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತಿಯ ಹೃದಯವಿದ್ದ ಜವಾಹರಲಾಲ ನೆಹರು ಅವರ ಸಹೃದಯತೆ - ಸರಳ ಸ್ವಭಾವತೆ - ಸೌಂದರ್ಯೋಪಾಸಕತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗಾಗಿ ಎಂದಿನಂತೆ ಯುವಕರಾಗಿಯೆ ಉಳಿದರೆನ್ನಬಹುದು." (ಪು. ೬೧).

ಕಂದಾಡೆ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಂಗಾರರು ೧೯೪೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ನೆಹರೂರರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಮ್ಮ ನೆಚ್ಚಿನ ನೆಹರು ತೆಳುವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಏಕಸೂತ್ರತೆ ಇಲ್ಲಿದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಸತ್ಯ.

೩. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ (೧೯೭೪)

'ರಂಗ-ಮಂಗ'ರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ನಗಳೂರ ರಂಗನಾಥರು ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀರಂಗ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. Karnatak College Miscellany ಗಾಗಿ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತ ಕೆ. ಆರ್. ಮಹಿಷಿಯವರು ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತು ಶ್ರೀರಂಗರ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ: "The book falls below our expectations because the name of Sriranga raises our expectations very high. He does not rise to the height of his great argument because he cannot soar so high. Only Sriranga could have done so"[೧೮] ಈ ವಿಮರ್ಶೆ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರು (ಪ್ರೊ. ಆರ್.ವಿ. ಜಾಗಿರದಾರರು) ಇನ್ನೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಮಹಿಷಿಯವರು ಅವರ ಆಪ್ತಮಿತ್ರರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದು ಅವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಮಹಿಷಿಯವರ ಆಸೆ ಈಡೇರಲು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳೇ ಬೇಕಾದವು.

ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಥೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮಕಥೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದು ಭೇದ ಎಣಿಸುವುದು ಸರಿಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯಂತೆ ಆತ್ಮಕಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಅಥವಾ ಅಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಎರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸತ್ಯದ ಇಲ್ಲವೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದ ಅಂಶವೂ ಸಾಕಷ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಭೇದ ಸಾಧುವಾಗಲಾರದು ಎಂದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ ಡೇವಿಡ್ ನೋವಿಟ್ಜ್ ಎಂಬ ವಿದ್ವಾಂಸ ಅಂಥದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೧೯] ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ನಾವು ನಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ರೀತಿಗಿಂತ

ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಕಥೆಗಳು ಕೇವಲ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಹಾಗೂ ಐಕ್ಯಗುಣವುಳ್ಳ ರಚನೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗೂ ಈ ರಚನೆಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದವುಗಳೋ, ಕಾಲ್ಪನಿಕವೋ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಹತ್ತ್ವದ್ದಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಕೃತಿ 'ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲ' 'ಆತ್ಮ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ' ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ:

> *ಇತಿಹಾಸದ ಪಠ್ಯಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿಯಂತೆ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮವನ್ನನುಸರಿಸಿ ನಾನಿಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಜೀವನದ ಕಾರ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವು ಹೇಗೆ ರೂಪಗೊಂಡಿತು, ಯಾವ ಯಾವ ವಿಧದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲು ಪಸರಿಸುತ್ತ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಿತು, ನನ್ನ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೂ ಬಹಿರಂಗದ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ ಹೇಗೆ ಮೂಡಿ ಬೆಳೆಯಿತು—ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನುಭವಗಳನ್ನೂ ಘಟನೆಗಳನ್ನೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಝರಿಯಂತೆ ಪ್ರವಹಿಸಿದ್ದನ್ನು ತೋರಿಸುವುದೆ ನನ್ನ ಇಚ್ಛೆ. ಇಂತಹ ಅನೇಕ ಝರಿಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುಂದೆ ನನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ನದಿಯಾಗಿ ಈಗ ಸಮಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹರಿಯುತ್ತಿವೆ. ಇಂದಿಲ್ಲ ನಾಳೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಕಾಲಸಮುದ್ರವನ್ನು ಸೇರಿ ಅದರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವ ಕಳೆಯಬೇಕಷ್ಟೇ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ 'ನಾನು' ಆ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಬರೆಹದ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ.*
>
> *(ಪು. ೮೧)*

ಜಾಗ್ರತಜೀವನದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಹೇಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹಾಗೂ ತಿಳಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರು ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದವರೆಗಿನ ಹಲವಾರು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಲವಾರು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದರೆ ವಿನೋದ ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸದರ್ಶನ; "ವಿನೋದ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿದೆ, ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಸದಾ ತೊಡಿಸಿದ ಕನ್ನಡಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಅನುಭವ.... ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ನನಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣುವವು." (ಪು.೩) ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ವರ್ಣನೆಗಳಿವೆ. ೧೯೩೯ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಯಿತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ೧೯೪೯ರಲ್ಲಿಯೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡೆನಾದರೂ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವು ಮಾತ್ರ ಮುಂದೆ ಹತ್ತು ವರುಷಗಳ ತರುವಾಯ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು." (ಪು. ೩೧೯) 'ವ್ಯತ್ಯಾಸ ದರ್ಶನ' ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವಾದರೆ 'ನಿವೃತ್ತಿ'—ಈ ಪದಕ್ಕೆ ಅವರು ಕೊಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ—ಇನ್ನೊಂದು

ಲಕ್ಷಣ. ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅವರು 'ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ' ಎಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು 'ವಿರಕ್ತಿ'ಯೆಂದೂ ಅವರು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಉದ್ಧರಿಸುವ ಅವತರಣಿಕೆಗಳು ಅವರ ಈ ಹೊಸ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ:

> *ಸಂನ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಪ್ರಪಂಚದ ನಿವೃತ್ತಿಯೆ?*
>
> *ಅಲ್ಲ.*
>
> *ಸಂನ್ಯಾಸ ಎಂದರೆ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕಾಗಿ ನಿವೃತ್ತಿ*
>
> *ಹಾಗಾದರೆ ನಿವೃತ್ತಿ ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥವೇನು? ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಬಾರದೆಂದೆ? ಇದನ್ನು ಸುಲಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾದರೆ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಯೂ ಅನ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತೊಡಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮನವರಿಕೆಯಾಗಬೇಕು. ಈ ತರದ ನಡತೆ ಡಾಂಭಿಕವೃತ್ತಿಗೆ ಪುಟವನ್ನು ಕೊಡಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲವೆ? ಕೊಡಬಾರದು, ಕೊಡಕೂಡದು; ನನ್ನ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥ ಸರಿಯಾಗಿ ತಿಳಿದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವೆ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ.*
>
> *ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರಬೇಕೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನು ಜೀವನದ, ವ್ಯವಹಾರದ ಯಾವ ಹೊಣೆಯನ್ನೂ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಕೂಡದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ತನ್ನ ಸಂಸಾರದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು ಸಮಾಜದ ಹೊಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬಲ್ಲನೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ನಂಬಲಾರೆ. ಹೊಣೆಯು ಎಚ್ಚರ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದವನು ಎಲ್ಲ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಜಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನು.*
>
> *ಅನ್ಯರ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತಾನು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಮನವರಿಕೆಯಾಗುವುದೂ ಮುಖ್ಯ. ಸ್ವಾರ್ಥ ಮನುಷ್ಯನ ಹುಟ್ಟು ಗುಣ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಒಂದಿಲ್ಲೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸ್ವಾರ್ಥದಿಂದಲೆ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತಾನು ಇನ್ನೊಬ್ಬನ ಹಿತವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವನೆಂದು ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮನವರಿಕೆಯಾಗುವುದು ಮುಖ್ಯ.*

ಶ್ರೀರಂಗರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಬಹಳ ಮೊದಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ ನೆರಂಗರು ಅವರನ್ನು 'ಯೋಗಿ' ಎಂದು ಕರೆದರು.[೨೦] ಆಗ ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಾಹಿಗಳಿಗೂ ಇದು ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ.[೨೧]

ಶ್ರೀರಂಗರು ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು 'ಅಂತರ್ಯದ ಶೋಧ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಆತ್ಮಚರಿತೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಓದುಗರು ಎದುರಿಸಲೇ ಬೇಕಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯೆಂದರೆ

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ 'ಶೋಧ'ವೋ ಅಥವಾ 'ಪ್ರಚಾರ' (projection)ವೋ ಎನ್ನುವುದು. ಈ ಎರಡು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಅಂತರಗಳಿರುತ್ತವೆ. 'ಶೋಧ'ದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಆತ್ಮಕಥೆ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮವಾದರೆ 'ಪ್ರಚಾರ'ದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಲೇಖಕನಿಗೆ ಅದು ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಂತರವೇ ಆತ್ಮಕಥೆ ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿ ಅಹುದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕಥೆಯನ್ನು 'ಶೋಧ'ವೆಂದು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಚಾರ'ದ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಈ 'ಶೋಧ'ದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲೇ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಅಹುದು. ನಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಲ್ಲದೇ ಹೋದಾಗಲೂ ಬೇರೆಯವರು ನಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸುವ ಗುಣ-ದೋಷಗಳ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಎದುರಿಸಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**ಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಮ್ಮ ಮೇಲೆ ಹೊರಿಸಲಾದ ಅಹಂಕಾರ, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರ ಮನೋವೃತ್ತಿ, ಸಂಘಜೀವನಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಿಟ್ಟು, ಅಸಹಕಾರಗಳಂಥ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು —ಇಂಥ ದೋಷಗಳಿಂದ ತಮ್ಮನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಈ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಬರಬಹುದು.

ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ತಾವು ಹಿಡಿದ ಜೀವನದ ದಾರಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ / ಸಾಧಿಸದೇ ಹೋದ ಕಾರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ, ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾದ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ನಾನು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಹೇಳಬೇಕಾದುದೇನೂ ಇಲ್ಲ. ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಿಜವಾದ ಜೀವನವು ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆಯೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು ಎಂದೆನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಲೇಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನೂ ಅವರೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದೆಂದರೆ, ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವಿರಲಿ ಅದನ್ನು ಬೇರೆಯವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವುದು ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿದೆಯೆನ್ನುವುದು. ಇದು ಮೂಲತಃ ನಾಟ್ಯಪ್ರತಿಭೆಯ ಲಕ್ಷಣವೇ ಆಗಿದೆ.

ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಮೊದಲನೆ ಸಂಪುಟ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ವಿಮರ್ಶಕರು ಅದನ್ನು ಆತ್ಮಪ್ರೌಢಿಯ ಪ್ರಬಂಧ ಎಂದು ಕರೆದುದು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿತು. ತಾನೊಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಲೇಖಕ ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿಂದ ತಾವು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕಥೆಯನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರಲ್ಲದೆ ಒಂದು ವೇಳೆ ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಈ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೆ ಅದು ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆಯ ಸೋಲು ಎಂದು ಕೂಡ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನೆಹರೂರವರು "This account

is wholly one-sided and egotisical"[೨೨] ಎಂದು ಹೇಳಿದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಓದುಗರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶವಂತೂ ತಮಗಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, "ಯಾರ ಅನುಭವವೂ ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಗೂ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗ ಬಾರದು" ಎಂಬ ಅವರ ನಂಬಿಗೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅವರು ಓದುಗರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಮಾತನಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ: "ಉಪದೇಶ ಮಾಡುವುದು ಉದ್ಧಟತನ ಎನ್ನಿಸಿದರೆ, ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವುದು ನನ್ನ ಕರ್ತವ್ಯ ಎಂದು ಈ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಿಳಿಯುತ್ತೇನೆ. ಅನೇಕ ಅನುಭವಗಳು ಬೀಜಾಣುಗಳಲ್ಲಿಯೆ ಮೈಗೂಡಿಕೊಂಡು ಮುಂದೆ ಪ್ರಾಣಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವವು: ಆದರೆ ಸ್ಮೃತಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾನವನು ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಾಣಿಗೆ ಕೊಡಬಲ್ಲನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಪ್ರಾಣಿಯ ಹೆಚ್ಚಳವಿದೆ." (ಪು. ೩೯೨)

ಶ್ರೀರಂಗರ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಎಷ್ಟೇ ಆತ್ಮೀಯವಾದ ಬರೆಹವಾದರೂ ಅದು ಅಂತರಂಗದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಲೇಖಕ ಹಾಗೂ ಓದುಗ ಇವರ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಯಾವಾಗಲೂ ಉಳಿದೇ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆಯ ಒಂದೆರಡು ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಅಂತರ ಕಡಿಮೆ ಯಾದಂತೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂದು ಕೆಳಗಿನ ಅವತರಣಿಕೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು:

> *.........ನನ್ನಂತಹ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ದೌರ್ಬಲ್ಯವಿರುವುದು. ಅದನ್ನು ಹೊರಗೆಳೆಯುವಂತಹ ಒಂದು ಘೋರ ಆಘಾತವನ್ನು ಕಳೆದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಾನು ಸಹಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನಕ್ಕಾಗಿ, ಆಘಾತದ ಖಾಸಗೀ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಾಗಿ, ನಾನು ಅದನ್ನು ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ತೋರಿಸುವಂತಿಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಮರೆಯುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಆಗಾಗ ತಡೆಯದಂತಾಗಿ ಕಣ್ಣೀರು ಸುರಿಸುತ್ತೇನೆ.....*
>
> *(ಪು. ೪೩೮)*

ಈ 'ಆಘಾತ'ದ ಕಾರಣ, ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಊಹಿಸುವುದು ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಸಮೀಪದಿಂದ ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದರೂ ಅದು ಸಾಧುವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾರೊಬ್ಬರ Privacyಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಆಕ್ರಮಿಸುವುದು ನೈತಿಕವೆನಿಸಲಾರದು.

೩. ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಚಾರ

ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಹಿತಿಯಾಗಿದ್ದಂತೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆಗಿದ್ದರೆನ್ನುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಓದುಗರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಿರಲಾರದು. **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ** ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ ಅವರು ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನ **(ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರ)** ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, **(ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ)** ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, **(ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಗೀತಾದರ್ಪಣ)** ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಷಯಗಳು **(ನಗೆ)** ಇವುಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಗಂಭೀರ ಹಾಗೂ ಸಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾರಂಭದ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅವರ **ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರ ಹಾಗೂ ನಗೆ**[೨೪] ಈ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಲಂಡನ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಎಂ.ಎ. ಪದವಿಗಾಗಿ ಓದುವಾಗ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಮರಳಿ ಮುಂಬೈಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರ ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ **Introduction to Indo-Aryan Philology** ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆದರು. ಆಲೂರು ವೆಂಕಟರಾಯರು ನವಜೀವನ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆಗೆ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಚಿಕ್ಕದಾದ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ಸುಲಭ ಮತ್ತು ರಂಜಕವಾಗುವಂಥ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಬರೆಯಲು ಕೇಳಿಕೊಂಡುದುದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ **ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರ** ರಚಿತವಾಯಿತು. 'ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೆ ಅವರಿಗೆ ಪುಸ್ತಕದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿತು: "ಹುಟ್ಟು, ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಮಕ್ಕಳು ಮುಂತಾಗಿ ಒಂದು ಸುಲಭವಾದ ಅಧ್ಯಾಯ ವಿಭಾಗಕ್ರಮವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಬರೆಯಲು ಸಮರ್ಥನಾದೆ" ಎಂದು ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೨೫]

'ಮನುಷ್ಯನ ವ್ಯವಹಾರದ ತಳಹದಿಯೆಂದರೆ ವಿಚಾರ ಮತ್ತು ವಿಚಾರ-ವಿನಿಮಯ' ವಾದುದರಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಮಾನವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ ಎಂಬ ನಿಲುವಿನಿಂದ ಭಾಷೆಯೆಂದರೆ ಜೀವಿಗೂ ಜಗತ್ತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುವ ಸಾಧನ ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರುತ್ತಾರೆ. **ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯದ** ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಮೇಲೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು:

> *ಭಾಷೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ, ವಿಚಾರದ ವಿನಿಮಯದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದು ಸಮಾಜದ ಕಟ್ಟು ಬಿಗಿ ಸಡಿಲಾದಂತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅಳಿ-ಬೆಳೆದಂತೆ ವಿಚಾರವು ಹಳೆ-ಹೊಸದಾದಂತೆ ಭಾಷೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ತಾನಾಗಿಯೆ ಬದಲಾಯಿಸುವುದು.*

ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರದಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಹೊಸ ಶೋಧಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಕೆಲವೊಂದು ವಿಚಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. "ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡಗಳಿಗೆ ಒಳ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲ" (ಪೃ. ೧೩) ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಎಷ್ಟು ಘನಿಷ್ಠವಾಗಿದೆಯನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಕನ್ನಡದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಂದಿನಿಂದ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಕನ್ನಡಿ ಮಾತ್ರ" (ಪೃ.೧೩). ಇದು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯೆಂದೆನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸತ್ಯವಿದೆ ಯೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ನಗೆ ಹಾಸ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮೊದಲನೆಯ ಪುಸ್ತಕವಾಗಿದೆ. ಇದು ಅಚ್ಚಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ನಾನು ಅವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಅದರ ಕರಡುಗಳನ್ನು ಓದುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆತಿತು. ಆಗ ನಾನು ನನಗಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದು 'ವಿಷಯ ಪ್ರವೇಶ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿಯೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಈ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರೇ ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಈ ಪುಸ್ತಕದೊಡನೆ ನನಗೆ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ನನ್ನ ಪಿಎಚ್.ಡಿ. ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ The Concept of Comedy ವಿಷಯವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡುದುದರ ಹಿಂದೆ ನಗೆಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಇರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಕಾಮಿಡಿಯಲ್ಲಿಯ ನನ್ನ ಆಸ್ಥೆಯಂತೂ ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡದ್ದು ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗಲಾರದು.

ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ 'ನಗೆ' ಮತ್ತು 'ಹಾಸ್ಯ' ಎಂಬ ಎರಡು ಭಾಗಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿ ಇದು ಪ್ರಕೃತಿಗುಣವೇ? ನಗೆಗೆ ಹೊರಗಿನ ವಸ್ತು ಅಥವಾ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಕಾರಣವೇ? ನಗೆ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯನ್ನ-ವಲಂಬಿಸಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯನ್ನೋ? ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಗೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ—ಎಂದರೆ ಹಾಸ್ಯರಸಾನುಭವದ ಹಾಸ್ಯ ಚಿಹ್ನೆಯೆಂದು ನೋಡಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಎರಡೂ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯಿದೆ.

"ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರು ನಗೆಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ನಡೆಯಿಸಿದ್ದುಂಟು–ಆದರೆ ಆ ನಗೆ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟುದು ಮಾತ್ರ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ಸಮರ್ಪಕವಾದುದಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಸ (ನಗೆ) ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ (ರಸ) ಇವುಗಳ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದುದು ನಿಜವಾದರೂ ಹಾಸ್ಯದ [illegible]

ತಿಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ನಾನು 'Laughter in Sanskrit Poetics'[೨೧] ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿಶದವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. "ವಾಚಕರ ಸಮಾಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಓದಿಕೊಂಡವನಂತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ನನ್ನ ಆಧಾರಗ್ರಂಥವೆಂದರೆ ನನ್ನ ಅನುಭವ" ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದರೂ 'ನಗೆ'ಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಚಲಿತ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಅರಿವು ಅವರಿಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುರಾವೆಗಳಿವೆ. ಫ್ರಾಯಿಡ್, ಬರ್ಗಸಾ, ಮೆರಿಡಿತ್ ಮೊದಲಾದವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅವರು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆನಂದದಿಂದ ನಗೆ, ನಗೆಯನ್ನು ರತಿಗುಣ (Sexual instict)ಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸುವುದು, ಬುದ್ಧಿಯೊಡನೆ ನಗೆಯ ಸಂಬಂಧ ಹಾಗೂ ವಿಸಂಗತತೆಯ (incongruity) ನಗೆಯ ಮೂಲವೆನ್ನುವುದು—ಇಂಥ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಅವರು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ನಗೆಯ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯನ ಭೀತಿಗುಣದೊಡನೆ. ಭೀತಿಗುಣವನ್ನು ಎದುರಿಸುವ, ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾನವನ ಪ್ರಕೃತಿ ಗುಣ ನಗೆ ಎಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತರೂಪವಾಗಿ ಅವರು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಿಸಂಗತತೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳು ನಗೆಯ ಉತ್ತೇಜಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಾಗಬಹುದೇ ವಿನಾ ಕಾರಣಗಳಾಗಲಾರವು ಎಂದು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಭೀತಿ ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ವಿಮೋಚನೆ ನಗೆಯ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಅನುಭವದ ಮಾತು. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳುವಂತೆ ಇದೊಂದೇ ಮೂಲ ಕಾರಣವಾಗಲಾರದು. ಪುಸ್ತಕದ ಕೊನೆಗೆ ನಗೆಯ ನೀತಿ ನಗೆಯ ಗತಿ ಗಹನವಾದವುಗಳು ಎಂದು ಅವರೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಸ್ಯರಸಾನುಭವದಲ್ಲಿ ಓದುಗನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಹತ್ವ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಓದುಗನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಅನುಭವದ ವಾಸ್ತವತೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಈ ಅನುಭವ ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹಾಸ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ಬುದ್ಧಿಶಕ್ತಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "To produce the whole effect the comic demands something like a momentary anaesthesia of the heart" ಎಂಬ ಬರ್ಗಸಾನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದೆ.[೨೨] ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. "ಹಾಸ್ಯ ವಿರೋಧಿತ್ವಾತ್ ಕರುಣಃ" ಎನ್ನುವುದು ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಸ್ಯದ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಹೃದಯತೆ (Sympathy) ಅವಶ್ಯ ಎಂದು ಅವರು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಗೆಯು ಬುದ್ಧಿಯ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ, ಹೃದಯದ ಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲೊಂದು. ನಿಯಮದ

ಹಟದಿಂದಲೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಸಹೃದಯತೆ ಇಲ್ಲದೆ ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ಗುಣವಾದ ಜುಗುಪ್ಸೆ ಇಲ್ಲದಲ್ಲಿ ನಗೆ ಮೂಡುವುದು ಶಕ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಅವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬರೆದಿದ್ದು ಅಪರೂಪ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರ ಲೇಖನ ಹಾಗೂ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನನ್ನು ಕುರಿತ 'ಕಾವ್ಯಕೆ ಗುರು' ಅಪವಾದದಂತಿವೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಗುಣಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರು. ಒಂದು ಅವನ ಹಾಸ್ಯದೃಷ್ಟಿ, ಎರಡು ಅವನ ಕತೆಗಾರಿಕೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಹಾಸ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಅವನ ಸಹಜ ಗುಣವಾಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರು ಸೋದಾಹರಣವಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಹೇಳುವ ಒಂದು ಮಾತು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ: ನವರಸಗಳು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದರೂ ಪೂರ್ವದ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ "ಸಹಜ ಹಾಸ್ಯ, ಅಕೃತ್ರಿಮ ಹಾಸ್ಯ ತೀರ ಕಡಮೆ" ಎಂದು ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. "ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿ, ಅರ್ಥಾಂತರನ್ಯಾಸ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ, ವಿರೋಧಾಭಾಸ" ಇಂತಹ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಹಾಸ್ಯವಿರುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಜೀವನದಲ್ಲಿಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಕವಿಗೆ ಹಾಸ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಇದ್ದಿತು ಎಂದು ತೋರಿಸುವ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿರಳ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಿದುದರಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿದೆ.[೨೮] ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಶೈಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆಯುವಾಗಲೂ "ಕೈಲಾಸದಲ್ಲಿಯ ಬೆಳದಿಂಗಳಿನಂತೆ ಸದಾಕಾಲ ರಂಜಿಸುವ" ಅವನ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಅವರು ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೨೯]

೪. ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ

ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಪ್ರವಾಸ—ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ರೈಲು ಪ್ರವಾಸ—ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಅವರು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಪ್ರವಾಸಕಥನಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಮೂರು ವರ್ಷ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿಯ ತಮ್ಮ ಅನುಭವದ ಬಗ್ಗೆ—ಅದೂ. ಕೂಡ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ—ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕರ ಸಮುದ್ರದಾಚೆಯಿಂದ ಅಥವಾ ಸಮುದ್ರಗೀತಗಳು ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇವು ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಸಾಲವು. ಗೋಕಾಕರು ಸಮರಸವೇ ಜೀವನದಲ್ಲಿ, ಕಾರ್ನಾಡರು ಅಂಜುಮಲ್ಲಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿದೇಶೀಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಎರಡು ಸಲ ಅವರು ಪೂರ್ವಜರ್ಮನಿ ಹಾಗೂ ಹಂಗೇರಿ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಭೆಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟರು. ಮೊದಲನೆಯ ಭೇಟಿಯ ವಿವರಗಳು ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಶ್ರೀ-ರಂಗಯಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿವೆ.[೩೦] ಎರಡನೆಯ ಭೇಟಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಈಗ ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ 'ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ದೃಶ್ಯಗಳ ಪ್ರಭಾವ', 'ರಂಗಭೂಮಿ-

ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆ' ಹಾಗೂ 'ನಾಟಕ: ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಘಟಕ' ಈ ಮೂರು ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಈ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನೋಡಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವರಗಳು, ನಾಟ್ಯಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾಹಿತಿ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಮಹತ್ವ ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳೇ ತುಂಬಿವೆ. ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಈಗಾಗಲೇ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳ ಪುನರುಕ್ತಿ ಸಲ್ಲದು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಪ್ರವಾಸಕಥನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ರಂಜಕವಾದುದೆಂದರೆ ಮುಕ್ಕಣ್ಣಾ ಯಾತ್ರೆಯ[೬೧] ಭಾಗವಾದ 'ಜಕ್ಕಣ್ಣನ ಜಾತ್ರೆ'.

೧೯೪೫ರ ಮೇ ತಿಂಗಳ ೧೨ ರಿಂದ ೧೬ರವರೆಗೆ 'ರಂಗ-ಮಂಗ'ರೆಂದೇ ಹೆಸರಾದ ಶ್ರೀರಂಗ, ನೆರಂಗ ಹಾಗೂ ಎಚ್.ಎಸ್. ಪಾಟೀಲರು, ಹಳೆಬೀಡು, ಶ್ರವಣ ಬೆಳಗೊಳ ಬೇಲೂರುಗಳ ಪ್ರವಾಸ ಕೈಕೊಂಡರು. ಈ ಮೂವರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬರೆದ ಅನುಭವ ಕಥನಗಳ ಸಂಗ್ರಹವೇ ಮುಕ್ಕಣ್ಣಯಾತ್ರೆಯೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಈ ಸಂಗ್ರಹದ ಮೊದಲನೆಯ ಪ್ರಬಂಧ ಶ್ರೀರಂಗರದು. ಅದನ್ನು ಅವರು 'ಜಕ್ಕಣ್ಣನ ಜಾತ್ರೆ'ಯೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ, ಬಹುಶಃ ಜಕ್ಕಣ್ಣನ ನೆನಪಿಗಾಗಿ.

ಲೇಖನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರವಾಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೀತಿ ಉತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಪ್ರವಾಸ ಎಂದರೆ ಹುಡುಗನಂತೆ ಕುಣಿಯುವ ಮನಸ್ಸು ನನ್ನದು... ಬೆಳೆದು ಸಾಮಾಜಿಕನಾದಂತೆ ಮನುಷ್ಯನ ಸಹವಾಸಕ್ಕೆ ಬೇಸತ್ತ ಸ್ವಭಾವ ನನ್ನದು. ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದಿಂದ ದೂರ ಓಡಿಹೋಗಲು, ದೂರದಿಂದಲೇ ಈ ಮರುಳಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ನಿರುಕಿಸಲು ಪ್ರವಾಸದಷ್ಟು ಅನುಕೂಲವಾದ ಬೇರೊಂದು ಉಪಾಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಬೇರೆ ನನ್ನದು" ಎಂದು ಹೇಳಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವದರ್ಶನವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರವಾಸದ ಸುಖ ಅದರ ಸಿದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆದುಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರವಾಸದಲ್ಲಿ ಅವರೊಡನೆ ಎಲ್ಲ ಹೊಣೆ ಹೊರುವ ಸಹಚರರಿದ್ದಾರೆ, "ಆಕೃತಿಯಿಂದಲೆ ಅನ್ಯರನ್ನು ಹೆದರಿಸುವಂತಹ ರಂಗರು, ಮಾತಿನ ಪ್ರವಾಹದಿಂದಲೆ ವಾದದಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವ ಮಂಗರು..."

ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಓದಿದವರಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ರೈಲುಪ್ರವಾಸದ ಸೊಗಸ(?)ನ್ನು ಎಷ್ಟು ವರ್ಣಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಬಲ್ಲರು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಕೌಶಲ್ಯದ ಝಳಕುಗಳಿವೆ. "ರೈಲು ಸಂಚಾರವೆಂದರೆ ಅದೊಂದು ಪ್ರತಿಭೆ; ಪ್ರತಿಸಲವೂ ನವನವೋನ್ಮೇಷಶಾಲಿನಿಯಾದುದು, ಎಂದರೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು" ಎಂಬ ಅವರ ನಂಬುಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾಕಾರಗೊಂಡಿದೆ. "ಇದೆಂತಹ ಮೋಜು! ತುಂಬಿತುಂಬಿದಂತೆ ಇನ್ನೂ ತುಂಬುವುದು! ಮೊದಲು

ಬಂದವರು ಕೂಡುವುದು, ತರುವಾಯ ಬಂದವರು ನಿಲ್ಲುವುದು, ಆಮೇಲೆ ಬಂದವರು ನಿಂತವರನ್ನು ಕೂತವರ ಮೇಲೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸುವುದು ಮತ್ತೆ ಬಂದವರು ಈಗ ನಿಂತವರನ್ನು ನೂಕುವುದು, ಅನಂತರ ಬಂದವರು ನಿಂತವರ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುವುದು...." ಹೀಗೆ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಹೊಸತಾಗುವ ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬಣ್ಣಿಸಿದರೂ ಅವರಿಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಿಲ್ಲ.

ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಉರಿಬಿಸಿಲಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳವನ್ನು ತಲುಪಿ, ಬೆಟ್ಟ ಹತ್ತಿ ಗೊಮ್ಮಟೇಶ್ವರನ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯವನ್ನು ತಲುಪಿದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಮೊದಲ ಅನುಭವ ಬಿಸಿಲಿನದೇ! "ಆ ಬಿಸಿಲಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲು ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮೇಲೆ ಹತ್ತಿದರೆ ತಿರುಗಿ ಬರಲು ಕಾಲಿಲ್ಲದಂತಾಗಿ, ನಾವೂ ಅಲ್ಲಿಯೆ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದೆ? ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಘಟನೆಯೇ ಆಗಿರಬಹುದೇ" ಎಂಬ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಅನನ್ಯವಾದ ಸಂಶಯ ಸುಳಿದು ಹೋದರೂ ಬೆಟ್ಟದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ, ಮೂರ್ತಿಯ ಭವ್ಯತೆಗೆ ಅವರೂ ಮಾರುಹೋಗುತ್ತಾರೆ. "ತಾನು ಎಂತಹ ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಎಂದು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಅರಿದುಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾದರೂ ಮಾನವನು ಈ ಬೆಟ್ಟವನ್ನು ಹತ್ತಬೇಕು, ಸೃಷ್ಟಿಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ದಿಟ್ಟಿಸಬೇಕು" ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿಯ ಅರ್ಚಕರು ಅಮೆರಿಕನ್ ಪ್ರವಾಸಿಗೆ 'ಕೈ ಮುಗಿದು ಬೆನ್ನುಬಾಗಿ ಬಾಯ್ಬಿಡುವು'ದರ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅವರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳದೇ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ.

"ಶಿಲ್ಪಕಲೆಯ ತಜ್ಞತೆಯನ್ನು ವಾಚಕರು ನನ್ನ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಲೇಖನದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರು ಓದುಗರನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಸಿದ್ದರೂ ಹಳೆಬೀಡು, ಬೇಲೂರುಗಳ ಶಿಲ್ಪಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆಯೇ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಥದಿರಬಹುದು ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಊಹೆ-ತರ್ಕಗಳನ್ನೂ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. "ಕೇವಲ ಭಕ್ತಿಯ ಕೆಲಸವಿದಲ್ಲ, ಶುದ್ಧ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯೂ ಇದರಲ್ಲಿದೆ... ಇವರು ಸುಖಜೀವಿಗಳಿದ್ದರೆ? ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದಾಗೂ ಈ 'ಹಸ್ತಕೌಶಲ' ತೋರಿಸಿದರೆಂದೇ ಅಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಷ್ಟು ಚೈತನ್ಯಮಯವಾಗಿರಬಹುದೇ?" ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರ ಮನಸ್ಸು ಸದ್ಯದ ಕರ್ನಾಟಕದತ್ತಲೂ ತಿರುಗುತ್ತದೆ: "ಅಂತೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗತವೈಭವದ ಒಂದಂಶವನ್ನು ನೋಡಿದೆವು. ನೋಡುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಸದ್ಯದ ಕರ್ನಾಟಕ ನಮಗೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಮರೆಯುತ್ತಿದೆಂಬುದೇ ಆ ವೈಭವದ ಘನತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ." ತಮ್ಮ ಪ್ರವಾಸದ ಉದ್ದೇಶ 'ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜ'ದಿಂದ ಓಡಿಹೋಗುವುದಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಶ್ರೀರಂಗರು ಹೇಳಿದ್ದರೂ, ಅವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗ ಅಥವಾ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಮಾನವೀಯ ಉಪಸ್ಥಿತಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಳೆಬೀಡಿನ ಸಮೀಪದ ಆದಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೊನಿಯ ಅವರ ಅನುಭವ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚೊತ್ತಿ ಉಳಿಯುವಷ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಅನುಭವವೂ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ: "ಹಳೆಬೀಡಿನ ಪ್ರವೇಶದ್ವಾರದಂತಿದ್ದ 'ಆದಿಕರ್ನಾಟಕ ಕೊಲೊನಿ'ಯನ್ನು ಕಂಡೆವು... ವಿಶ್ರಾಂತಿ

ಹೊಂದುವುದಾದರೆ ಈ 'ಕೊಲೊನಿ'ಯಲ್ಲಿಯೆ ಎಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ, ಒಳಹೊಕ್ಕು, ಜನರನ್ನು ಮಾತನಾಡಿಸಿ ನೀರು ಕುಡಿದೆವು. 'ಹಾಲು ಬೇಕೆ, ಸ್ವಾಮೀ' ಎಂದ ಒಬ್ಬ ಹರಿಜನ (ಇವರಿಗೆ ಆದಿಕರ್ಣಾಟಕರು ಎಂದು ಹೆಸರು) ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವ ದೇವರೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದನು. ಅದಕಾಗಿಯೇ ಮಾನವರೊಡನೆ ಇಷ್ಟು ಸೌಜನ್ಯದಿಂದ ನಡೆದುಕೊಂಡರೇನೋ! ನೀರಿನಿಂದಲೆ ನಾವು ತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದಿ (ಆ ನೀರು ಹೊಲಸು ಕೆರೆಯದು, ಅವರಿಗಾಗಿ ಬಾವೀ ತೋಡಿಸುವ ಕೆಲಸ ಇನ್ನೂ ಮುಗಿದಿಲ್ಲವಂತೆ!) ಅವರ ದರ್ಶನದಿಂದ ಮಡಿವಂತರಾಗಿ ದೇವಾಲಯಗಳಿಗೆ ಹೊರಟೆವು."

ಈ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅವರು ನೋಡಿದ ಆಶ್ಚರ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ಭಾಗದ ಕನ್ನಡವೂ ಒಂದಾಗಿದೆ. "ಮೈಸೂರು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ದೇಶ; ಇಂದಿಗೂ ಕನ್ನಡವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಆದರೇನು? ಹಳೆಬೀಡಿನಲ್ಲಿ... ಹಳ್ಳಿಯವನೊಬ್ಬ ಬಂದಿದ್ದ. ಬಸದಿಯ ಕಂಬವನ್ನು ನೋಡನೋಡುತ್ತ 'ನೈಸ್' ಇದೆ ಎಂದ: .... ಬಸ್ ಡ್ರೈವರ್, ಕಂಡಕ್ಟರ್ ಎಲ್ಲರ ಬಾಯಲ್ಲಿ ದಿನಂಪ್ರತಿ ಜೀವನದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಬ್ದ. ಕಲಿತವರ ಹಣೆಬರಹವಂತೂ ಹೇಳಲಾಸಲ್ಲ. ಇತ್ತ ಇಂಗ್ಲಿಷೂ ಅಲ್ಲ (ಉಚ್ಚಾರವಂತೂ ತೀರ ಅಶುದ್ಧ, ಕರ್ಣಕಟು), ಇತ್ತ ಕನ್ನಡವೂ ಅಲ್ಲ... ಇದು ಕನ್ನಡದ ಹತವೈಭವ. ನಮ್ಮ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲಗೆ ನಡೆಸಲು ಬಾರದ ನಾವು ಎಷ್ಟು ಬುದ್ಧಿವಂತ ಇಲ್ಲವೆ ವಿಚಾರವಂತರಾಗಬಹುದಾಗಿದೆ?"

ಪ್ರವಾಸ ಕಥನವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ (ಅವರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಸ್ಥೆಗಳು ವಿ.ಎಸ್. ನಯಪಾಲರ ನೆನಪು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ) ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಹಾಗಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಕೃಷಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಕನ್ನಡ ಓದುಗರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಾರದೇ ಹೋಯಿತು.

೫. ಅನುವಾದ

ಅನುವಾದದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಧನೆಯೆಂದರೆ ಕನ್ನಡ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಷಾಂತರ. ಅಗಾಧವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನನ್ಯ ಅನುಭವ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸ—ಇವುಗಳ ಪರಿಪಾಕವಾಗಿ ಬಂದ ಈ ಕೃತಿಗಳು ಚಿರಕಾಲ ಬಾಳುವವು ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿರಲಾರದು. ಭಾಷಾಂತರದೊಡನೆ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಒದಗಿಸಿದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಕೃತಿಗಳ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ: ಈ ಭಾಷಾಂತರಗಳ ಮುಕ್ತಾಯದ ವೇಳೆಗೆ ಶೃಂಗಾರ ಹಾಗೂ ಹಾಸ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಅವರ ಮುಂದಿಟ್ಟಿದೆ. ಅನುಬಂಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ನನ್ನ

ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಅವರು ಪರಿಹಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷಾಂತರಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ವಿದ್ವಜ್ಜನರ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದು ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳೆಂದು ಸ್ವೀಕೃತವಾಗಿವೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಭ್ಯ ಭಾಷಾಂತರಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಪ್ರೊಫೆಸರ್ ಕೆ.ಜೆ. ಶಹಾ ಅವರು ಶ್ರೀರಂಗರ ಭಾಷಾಂತರವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದ ಎಲ್ಲ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಪುನರುಕ್ತಿಯ ದೋಷವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ **ಗಣರಾಜ್ಯ ಘಟನೆ**[೬೨] (೧೯೫೨), ಧರ್ಮಾನಂದ ಕೋಸಂಬೀಯವರ ಮರಾಠೀ ಮೂಲದ **ಭಗವಾನ್ ಬುದ್ಧ** (೧೯೫೬),[೬೩] ಗ.ತ್ರ್ಯಂ ಮಾಡಖೋಲಕರರ ಮರಾಠೀ ಕಾದಂಬರಿ **ಹಾಳುದೇಗುಲ** (೧೯೬೦),[೬೪] ಹೆನ್ರಿಕ್ ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ **ಪ್ರಾರಬ್ಧ ಮತ್ತು ಕಾಡುಕೋಳಿ** (೧೯೬೧) ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಿಂದ,[೬೫] ಹಾಗೂ ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರ ಹಿಂದೀ ನಾಟಕ **ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ**[೬೬] ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗಣರಾಜ್ಯ ಘಟನೆಯನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಮೊದಲನೆಯವರು. ಇದು ಮೊದಲು ಕರ್ಮವೀರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಕೋಸಂಬೀಯವರ ಭಗವಾನ್ ಬುದ್ಧನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಅವರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರಂತೆ ಕೋಸಂಬೀಯವರೂ ಆಧುನಿಕರು. ಕಾಕಾ ಕಾಲೇಲಕರರು ಹೇಳಿದಂತೆ "ಉಪ್ಪು ಖಾರಗಳೊಡನೆ ಬಣ್ಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಪ್ರಾಚೀನ ಕತೆಗಳೊಳಗಿಂದ ಬುದ್ಧಿಗ್ರಾಹ್ಯವೆನ್ನಿಸುವಷ್ಟನ್ನೇ ಅವರು ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಾಣದ ಅದ್ಭುತ ಲಘುಭಾವಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರಲ್ಲದೆ ತಾವು ಕಾಣಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮೂಲ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ." ಮಾಡಖೋಲಕರರ ಕಾದಂಬರಿ 'ಮಾನಿನಿಯೊಬ್ಬಳ ಆತ್ಮಕತೆ'. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವಿವಾಹಸಂಸ್ಥೆಯ ಪರಿವರ್ತಿತ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅದು ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ನಾಯಿಕೆಯ ವೈವಾಹಿಕ ಜೀವನ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅವಳು ವಿವಾಹಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. "ಸ್ತ್ರೀ ಪುರುಷರ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಉದಾರ ಸ್ವರೂಪ ಬಂದದ್ದೇ ವಿವಾಹ ಸಂಸ್ಥೆಯಿಂದ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು 'ದೇಗುಲ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ಆ ದೇಗುಲ ಇಂದು ಹಾಳು ಬಿದ್ದಿರಬಹುದು, ಭ್ರಷ್ಟವಾಗಿರಬಹುದು, ಹಾಗಿದ್ದರೆ ನಿಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆಯೇ ಅದರ ಜೀರ್ಣೋದ್ಧಾರ ಮಾಡಿರಿ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಡಹುವ ಅಧಿಕಾರ ಪತ್ರವನ್ನು ಮಾನವಜಾತಿಯ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಡಿರಿ, ಕೊಡಬೇಡಿರಿ!" ಇವು ಅವಳ ಕೊನೆಯ ಮಾತುಗಳು. ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವಾಹ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಳೆದಿದ್ದ ಧೋರಣೆ ಇದಕ್ಕೂ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾಗಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಅವರು ಕಾದಂಬರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅನುವಾದವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ಜಿ.ವಿ. ಆರ್. ಅದರ 'ಸರಳ ಹಾಗೂ ನಿರರ್ಗಳ ಶೈಲಿ'ಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಬರೆದರು.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾಡಿದ ಇಬ್ಸೆನ್ನಿನ **Ghosts** (ಪ್ರಾರಬ್ಧ) **Wild Duck** ಹಾಗೂ (ಕಾಡುಕೋಳಿ) ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷಾಂತರಗಳೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. ಪ್ರಜಾವಾಣಿಗಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ (೪-೨-೧೯೬೨) ಎಚ್.ಎಸ್.ಕೆ. "ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಿದೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಜಟಿಲತೆ ತಲೆದೋರಿದೆ" ಎಂದು ಬರೆದರು. ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರ **ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ** ನಾಟಕದ ಅನುವಾದವನ್ನು ನಾನು ನೋಡಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳಲಾರೆ.

೬. ಸಂಪಾದಿತ ಗ್ರಂಥಗಳು

ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಂಪಾದಿತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ**[೬೭]ಯೇ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಯೋಜನೆಯನ್ನು ಅವರೇ ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಲೇಖಕರ ಅಭಾವದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಅವರೇ ಬರೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಬೇರೆ ಗ್ರಂಥಗಳೆಂದರೆ **ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳು** (೧೯೫೭)[೬೮] (ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿಯವರ ಸಹಕಾರದೊಡನೆ) ಹಾಗೂ **ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ** (೧೯೬೩).[೬೯] **ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ**ಕ್ಕೆ ಅವರು ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ಮೌಲಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಾಗಿದೆ. ಮುಳಬಾಗಿಲ ಅನುವಾದಿತ **ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ**ವನ್ನೂ ಅವರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದಾಗಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ನನಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

ಉಪಸಂಹಾರ

'ನನ್ನ ಜೀವಿತ ಈ ಎಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬದುಕಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ನಿನಗನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ?"

ಶ್ರೀರಂಗ (ಶಶಿಗೆ ಬರೆದ ಕೊನೆಯ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ)

ಜನಜೀವನವನ್ನು ಸಾಹಿತಿಯಾದವನು, ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಬಹುದೊ ವಿಚಾರಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಬಹುದೊ ಅದನ್ನು ಅವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ

ಕಾದಂಬರಿಕಾರರಾಗಿ, ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ, ವಿಮರ್ಶಕರಾಗಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಿದವರಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ದೊಡ್ಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದರು.

ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ

ಈ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರದ್ದು.

ಹಾ. ಮಾ. ನಾಯಕ

ಶ್ರೀರಂಗರು ಜಗತ್ತಿನ ಮಟ್ಟದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರು. ಲೇಖಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ದಿಗಂತದವರೆಗೆ ಒಯ್ದಿದ್ದಾರೆ.

ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ

ಯಾವುದೆ ಮನುಷ್ಯನ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಅಳೆಯುವುದಾದಲ್ಲಿ ಅವನು ಮಾಡಿದ ಕೆಲಸದಷ್ಟೆ, ಅವನು ಬಾಳಿದ ಕಾಲವೂ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾಲದ ವಿಚಾರವೆ ಮುಖ್ಯ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸದ ಯುಕ್ತತೆಗೆ ಅರ್ಥ ಬರುವುದು.

ಶ್ರೀರಂಗ

೧೧. ಉಪಸಂಹಾರ

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಲವಾರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ—ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಪ್ರಬಂಧ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ 'ಆದ್ಯ' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ವಂಶದ ಹೆಸರನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಸಾರ್ಥಕವೆನಿಸಿತು.[೧] ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗುವುದು ನಾಟಕಕಾರರೆಂದೇ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿರಲಾರದು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹಾಗೂ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮತವಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ "ಕೈಲಾಸಂ ತರುವಾಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದ ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ."[೨] ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಪ್ರಸನ್ನರಿಗೆ "ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ನಡೆಸಿದ ಸ್ವಂತದ ಹಾದಿಯೂ ಹೌದು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ದೊಡ್ಡ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಮತ್ತೇನು ಬೇಕು ಒಬ್ಬನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ?" ಎಂದೆನಿಸಿದೆ.[೩] ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಯಾರು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು—ಕೈಲಾಸಂರೊ, ಸಂಸರೊ, ಶ್ರೀರಂಗರೊ ಎಂಬ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಾಧನೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ್ದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು. ಅವರ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ, ಪ್ರಸನ್ನರು ಹೇಳಿದಂತೆ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ : "ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸಿದವರು."[೪] ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸದ ವಿಷಯವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಡಾ. ವಿಜಯಾ "ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ" ಎಂಬ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದಿರುವುದು[೫] ದುರದೃಷ್ಟಕರ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಪ್ರಸ್ತುತರಾಗದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಯಾವ ಭವಿಷ್ಯವೂ ಇರಲಾರದು. ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು, ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಳಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಯಾವಾಗಲೂ ಮಾದರಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತಾರೆ ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಇವರ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರು ಶೋಧಿಸಿದಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಶೋಧಿಸಿರಲಾರರು. ಅವರ

ಒಟ್ಟು ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಓದುಗರೆದುರು ಇಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ ಈ ವಾದವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಬೆಳೆಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿರಲಾರದು.

ಶ್ರೀರಂಗರ ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಧನೆಯ ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಅಪಾರ ಶ್ರದ್ಧೆ. ಎರಡನೆಯದು, ಮನುಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಮಾಜಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಹೊಂದಿದ್ದ ತೀವ್ರ ಕಾಳಜಿಗಳು. "ಶ್ರೀರಂಗರು ಜಗತ್ತಿನ ಅಗ್ರಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದಾದ ನಾಟಕಕಾರರಾದರೂ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಅವರಿಂದಾಗಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಮೊಕಾಶಿಯವರು ಖೇದ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮಾಜದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಗವಾದುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಮಾಜವೇ ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರರಾಗಲಿ ಉಳಿದ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಾಗಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಬಲ್ಲರೇ ವಿನಾ ಅದರ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಳ್ಳಲಾರರು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕೂಡ ಎಲಿಜಬೀತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡನಷ್ಟೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಮುಂದೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದನಂತರ 'ನಾಟ್ಯಸಂಘ'ದ ಧುರೀಣತ್ವವನ್ನು ವಹಿಸುವ ಮೂಲಕ ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ನಾಟ್ಯಶಿಕ್ಷಣದ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೊದಲನೆಯವರು. ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿರುವುದು ಅಗತ್ಯವೆಂದು ಮನಗುಂಡು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಸತತವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ನಡೆಯಿಸಿದರು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಾದ ಸತ್ಯದೇವ ದುಬೆ ಅವರು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗೆ ಬರೆದ ಬಹಿರಂಗ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹಿಂದೀ ನಾಟಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿಲಾಸಿ ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ 'ಕೈಗೆಟುಕುವ' ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ನೀವು ಒತ್ತಾಯಪಡಿಸಿದ್ದು ನನಗೆ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಜ್ಞಾಪಕವಿದೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಆಗುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟಕವೊಂದರ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೊರಗೆಡಹಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು ನಿಮ್ಮ ವಾದ. ನನ್ನ ನೆನಪು ಸರಿಯಿದ್ದರೆ ನೀವು ಈ ಘೋಷಣೆಯನ್ನು ಕಳೆದ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ, ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದೀರಿ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಇದಕ್ಕೆ ಯಾವ ತರಹದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೂ ಉಂಟು ಮಾಡಿದಂತಿಲ್ಲ." ಶ್ರೀರಂಗರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತ್ರುಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವುದು ಅದರಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಅವರ ನಂಬಿಗೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಪ್ರಗತಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೇ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಅವರು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹವ್ಯಾಸೀ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಜಾಗೃತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲಾರರು. ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ಕಲೆ, ಅದನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಕಲಿಯುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರಲ್ಲದೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿ ನಾಟ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರವಾಗಿ ಬರೆದು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆಸ್ಥೆ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೂ ಅವರು ಕಾರಣರಾದರು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಅವರು ಬರೆದಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಗುಣದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಯಾರೂ ಬರೆದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯ ದಾಖಲೆಯಷ್ಟೆ.

ಕೆ. ವಿ. ರಾಜಗೋಪಾಲರು ಹೇಳಿದಂತೆ[೨] ಶ್ರೀರಂಗರು ನಾಟಕ ಒಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿತ್ತೆಂದು ನಂಬಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ತಮ್ಮ ನಾಟ್ಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ, ನಂತರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ Drawing Room Comedyಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರಾದರೂ ಮುಂದೆ ಈ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೀಡಿದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಲೇಖಕ-ಕೇಂದ್ರಿತ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನಯೋಗ್ಯವಲ್ಲದ ನಾಟಕ ನಾಟಕವೇ ಅಲ್ಲ ಎಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯ ಅವರ ಪ್ರಕೃತಿಗುಣವೇ ಆಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಾರ್ಯ ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರದೇ ಒಂದು ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ:

> *ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯ ರೀತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಬರೆದಿಡಬೇಕೆನ್ನಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಾನು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆವಾಗ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನನ್ನೆದುರು ಇರುವುದು; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವೂ-ಅರ್ಥಾತ್ ನಾನೇ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ-ತನ್ನ ಭಾಷಣವನ್ನು ಹೇಳುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಬರೆವಾಗ ನಾನು (೧) ಪ್ರೇಕ್ಷಕ, (೨) ಆಯಾ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು (೩) ಲೇಖಕ ಈ ಮೂರೂ ಹೊಣೆಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವೆ.*[೩]

ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅವರು ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ಇದೇ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಎನ್. ಆರ್. ಮಾಸೂರರು ಹೇಳಿದಂತೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದಿತು ಹಾಗೂ ಅವರು ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರು. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವಹಣ

ಗುಣವನ್ನು ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಒಂದು ಅಂಕ-ಒಂದು ದೃಶ್ಯದ ವಿಧಾನವಂತೆ ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕುಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ ಮೊದಲಾದ ನವೀನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಮೊದಮೊದಲು ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ಉದ್ದೇಶಿತ ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಬರಬರುತ್ತ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸತೊಡಗಿದರು. ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಯೊಡನೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನೂ ಒದಗಿಸಲು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲದ ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲು ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಕಟ್ಟಲು ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅದನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದವರೂ ಅವರೇ.

ತಮ್ಮ ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ರಂಗಜೀವನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ರಚಿಸಿದ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಗುಣಗಳು ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಯಾವ ನಾಟಕಕಾರನ ಸಾಧನೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೂ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದವುಗಳು. ನಲ್ವತ್ತೇಳರಷ್ಟು ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ನಾಟಕಗಳು, ಎಪ್ಪತ್ತರಷ್ಟು ಏಕಾಂಕಗಳು ಅವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಜ್ಞಾನ, ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿರೋಧ, ವಿಮರ್ಶಕರ ಪಕ್ಷಪಾತ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ತೊಂದರೆಗಳು—ಇಂಥ ಯಾವ ಘಟಕವೂ ನಾಟಕದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವರ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಅಲುಗಾಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಮೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಕಾರ ಭವಭೂತಿಯಂತೆ "ಉತ್ಪತ್ಸ್ಯತೇಽಸ್ತಿ ಮಮ ಕೋಽಪಿ ಸಮಾನಧರ್ಮಾ" ಎಂಬ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಅವರೆಂದೂ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ವಿರೋಚಿತ ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಶ್ರದ್ಧೆಯಷ್ಟೇ ಅಥವಾ ಅದಕ್ಕೂ ಒಂದು ತೂಕ ಹೆಚ್ಚು ಅವರ ಮಾನವಶ್ರದ್ಧೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದೆ. ಅವರು ನಾಟಕಕಾರರಿದ್ದಂತೆಯೇ ಮಾನವನ ಭೂತ, ವರ್ತಮಾನ ಹಾಗೂ ಭವಿಷ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಬಲ್ಲ ಮೇಧಾವಿಯೂ ಆಗಿದ್ದರೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರ ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಗೀತಾದರ್ಪಣ ಹಾಗೂ ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಅವರ ನಂಬುಗೆಗಳ ಅಡಿಗಲ್ಲಾಗಿತ್ತು ಹಾಗೂ ಅವರು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಮಾನವನು ತನ್ನ ಸುಖ ಹಾಗೂ ಸುರಕ್ಷಿತತೆಗಳಿಗಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಅವನ ಸುಖಕ್ಕಿಂತ ಅಸುಖವನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದ್ದುದರಿಂದ ಪ್ರಗತಿಯೆನ್ನುವುದು ಬಿಸಿಲುಗುದುರೆಯಂತಾಗಿದೆ ಎಂದು ಅವರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದರು.

ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನಿರಾಶಾವಾದವೆನಿಸಬಹುದಾದರೂ ತಮ್ಮ ಜೀವನಮುದ್ದಕ್ಕೂ ಅವರು ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೊಟ್ಟರು. ಟೀಕೆ, ವಿಡಂಬನೆ, ಹಾಸ್ಯ—ಮೊದಲಾದ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲಾಗುವ

ದ್ವಿಧಾವೃತ್ತಿ, ಆತ್ಮವಂಚನೆ, ಅಜ್ಞಾನಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವನ ಕಲ್ಯಾಣವನ್ನೇ ಬಯಸಿದರು. ಮಾನವ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜ (Man in Society) ಇದೇ ಶ್ರೀರಂಗರ ಮಹತ್ವಾದ ವಿಷಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಂಥ ಅಚಲಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರು ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಅವರನ್ನು ನಾನು ವಿರಾಟಪುರುಷ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ—ಆದರೆ ಅವರಿಗೂ ಮಿತಿಗಳಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗತವಾದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಅವರು ಬದುಕಿ ಬಾಳಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ವೈಚಾರಿಕ ಪರಿಸರದಿಂದ ಉತ್ಪನ್ನವಾದವುಗಳು. ಮಾನವತಾವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಶಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದಿತು. ಅದೇ ಅವರ ದರ್ಶನದ ಅಪೂರ್ಣತೆಗೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ, ಆದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಹಾಗು ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಭೂಮಿಗೆ ಎಳೆದು ತಂದು ಮಾನವಸೆತ್ತರದ ಐದೂವರೆ ಅಡಿಗಳ ಇಂಚುಪಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮ ಶ್ರೀರಂಗರವರದು."[೯] ಅದರಲ್ಲೂ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖ ಮಾತ್ರ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿತ್ತು. ಅವರು ಎದುರಿಸಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೆಲ್ಲ ನೈತಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ (metaphysical) ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಲ್ಲ. ಬೇಂದ್ರೆಯವರಂತೆ ಅವರು ದೇವ ಮಾನವನ ಅವತಾರದ ಕನಸನ್ನು ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಸಾಲ್ ಬೆಲೋ ಮೊದಲಾದವರಂತೆ Subhuman ಇರುವಿಕೆಯ ಹಳವಂಡಗಳನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಲೌಕಿಕ (Secular) ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿತ್ತು. ಯಾವುದೂ ಅವರಿಗೆ Sacred ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮಾಚರಣೆಗಳು, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬುಗೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಕಂಡವು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಾನವನ ಇರುವಿಕೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಂತೆ ಅವನ ಅರಿವಿನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಅವರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಹೊರಗೆಯೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡವು. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ Enlightenment ಯುಗದ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು. ವಿಚಿತ್ರವೆಂದರೆ, ಶಾನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿಯೋ ಏನೋ ಅವರು Creative Evolutionದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿರಂತರತೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಮಾನವನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಪ್ರಗತಿಯ ತತ್ವವೂ ಕಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ. ಆಹಾರ, ನಿದ್ರಾ, ಭಯ, ಮೈಥುನಗಳಾಚೆಗಿನ ಅರಿವಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮಾನವನು ಸಾಧಿಸಿದ ಅದ್ಭುತ ಪ್ರಗತಿಯು ಅವರ ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಬರಲೇ ಇಲ್ಲ. ಇದು ಚಿಂತಕರೆಂದು ಅವರ ನಿಜವಾದ ಮಿತಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈ ಮಿತಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಮಿತಿಯೂ ಆಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದ್ದರೂ ಅದು ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಪಡೆದದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಮುಖಾ-ಮುಖಿಯಲ್ಲಿಯೇ. ಈ ಮುಖಾಮುಖಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಆಂತರಿಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದವು. ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಂಥ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಮಾಹತುವಾದವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಶಿಕ್ಷಣದಂಥ ಮಹತ್ವದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದರ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪ-ಆಕೃತಿಗಳು ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡುದುದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದ್ದಿತು. ಆದರೆ ಅವರು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಅವರೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿಯೂ ಅವರು ಷಾ, ಇಬ್ಸೆನ್, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ರಂಥ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹಲವಾರು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬರಬರುತ್ತ ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾವನೆಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತರಾಗಿದ್ದ ಸೂತ್ರಧಾರ-ನಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಶಿರಿ ಪುರಂದರರದಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಕೇಂದ್ರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರು. ಆದರೆ ವಿಚಾರ ಪ್ರಚೋದನೆಯನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದವು. ರಸಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಇವು ಎಷ್ಟು ಭಿನ್ನ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಯಾವ ಪಾತ್ರದೊಡನೆಯೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ಮಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿಚಾರದ ವಿಷಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಂದ ದೂರ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ (Total Theatre). ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀರಂಗರು ಅದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆ ಶ್ರೀರಂಗರು ಬೆಳೆಸಿದ ಸಂಬಂಧವೂ ಅತ್ಯಂತ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಪಾರಂಪರಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಡನೆ ಘನಿಷ್ಠ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸಾಧಿಸದೇ ಹೋದುದು ಅವರ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿತ್ತು.

ಶ್ರೀರಂಗರದು ಶ್ರೇಷ್ಠಮಟ್ಟದ ಗದ್ಯಪ್ರತಿಭೆ. ಪ್ರಸನ್ನರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗುಣದ ಅಭಾವವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು ಕನ್ನಡದ ಉಪಭಾಷೆಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ (ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ) ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಹಾಸ್ಯದಂಥ ವಿಧಾನಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆಗೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅವರ ಭಾಷೆಗೆ ಕಾವ್ಯಭಾಷೆಯ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದನ್ನೂ ಒಪ್ಪಲೇಬೇಕು. ಇದು ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ತೋರಿಸಿದಂತೆ ಸಾವಿತ್ರೀಯಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಚನೆಯ ಸ್ತರದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಗುಣ ಕಂಡುಬರುವುದು ಅಪರೂಪ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಎತ್ತರಿಸಿದ ಶ್ರೇಯ ಅವರದಾದರೂ ಭಾವನೆಯ ಆಳಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಅವರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಕಾಳಿದಾಸ ಅವರ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯ ನಾಟಕಕಾರನಾದರೂ ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವನು ಅವರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ದರ್ಶನ ಹಾಗೂ ಕಲೆಗಳೆರಡೂ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದವು. ಈ ಮಿತಿಗಳ ಅರಿವು ಅವರಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂದೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ವ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ವ್ಯಯಮಾಡಲಿಲ್ಲ. 'ಶ್ರದ್ಧೆಯೇ ಜೀವದ ಆದಿಶಕ್ತಿ' ಎಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದರು. "ಯಾವ ಶ್ರದ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಥವಿರುವುದಿಲ್ಲವೋ, ಸಮದೃಷ್ಟಿ ಇದೆಯೋ ಅದೇ ಸಮರ್ಪಕವಾದುದು"[೧೦] ಎನ್ನುವ ತತ್ತ್ವವನ್ನೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪುರುಷ ತನ್ನ ಅವಯವಗಳನ್ನೇ ಆಹುತಿ ಮಾಡಿ ವಿರಾಟಪುರುಷನೆನಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಸಮಷ್ಟಿಯ ಹಿತದಲ್ಲಿಯೇ ತೊಡಗಿಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಕೊನೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮಹತ್ವದ್ದೆನಿಸುವವು ಅವರ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲ, ಈ ಮಿತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ ಅದ್ಭುತ ಕಾರ್ಯ. ಈ ಕಾರ್ಯದ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಇಂದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಖಿಲ ಭಾರತೀಯ ಗೌರವ ಸಂದಿದೆ. ಅವರು ಕಟ್ಟಿದ ಬುನಾದಿಯ ಮೇಲೆ ಮಂದಿರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವುದು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗಳಿಗೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದು. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ ಮೊದಲಾದವರ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗೆಗೂ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಭರವಸೆ ಹೊಂದಬಹುದು.

ಅನುಬಂಧ

ಅನುಬಂಧ (ಅ): ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೨. ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆ

೧. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ** ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೪ **Natyasastra,** Popular Prakashan. Bombay, 1986

೨. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ** (೧೯೮೩); **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಟ** (೧೯೮೨); **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ** (೧೯೮೨); **ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ** (೧೯೬೯), ಅಕ್ಷರದವರ ಪ್ರಕಟನೆಗಳು, ಸಾಗರ.

೩. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, The Indian Theatre**ದ ಭಾಷಾಂತರ, ಅನು. ಎಲ್. ಅನಂತರಾಮಯ್ಯ, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಹೊಸ ದೆಹಲಿ, ೧೯೭೭.

೪. Adya Rangacharya, **Introduction to Bharata's Natyasastra,** Popular Prakashan, Bombay, 1966.

೫. R.V. Jagirdar, **Drama in Sanskrit Literature**, Popular Book Depot, Bombay 1947.

೬. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಕಾಲಿದಾಸ**, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦. **ಭವಭೂತಿ**, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫.

೭. ಶ್ರೀರಂಗ, (ಸಂ) **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ**, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭.

೮. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ**, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೮.

೯. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ **ಪರಂಪರೆ- ಕನ್ನಡ** ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದರ ಛಾಯೆ, ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೬.

೧೦. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ** ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೭೩, ಪುಟ. ೪.

೧೧. **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ** ಪು. ೮.

೧೨. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ** ಪು. ೩

೧೩. ಅದೇ, ಪುಟ. ೨.

೧೪. ಅದೇ, ಪುಟ. ೨.

೧೫. ಅದೇ, ಪುಟ. ೨.

೧೬. ಅದೇ, ಪುಟ. ೪೦.

೧೭. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ** ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೧, ಪುಟ. ೬೭.

೧೮. ಅದೇ, ಪುಟ. ೧೦೧-೧೦೯.

೧೯. **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**, ೧೯.೬.೧೯೬೬.

೨೦. **ರಂಗಭೂಮಿ** ೩:೧ (ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೨೮)

೨೧. 'ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ' ಭಾಷಣ ೨೨.೧೨.೧೯೩೬, **ರಂಗಭೂಮಿ** ೧೧:೬ (ಫೆ. ೧೯೩೭).

೨೨. ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, (ಸಂ) **ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು**, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೨, ಪು. ೮೮.

೨೩. Eugene Ionesco, **Notes and Counter notes**, Crow Press, New York, 1964, p. 77.

೨೪. ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, 'ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನ', **ಕಸ್ತೂರಿ** (ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೮೩) ಪು. ೧೬.

೨೫. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ** ಪು. ೧೧೫.

೨೬. ಶ್ರೀರಂಗ, 'ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಹೇಗೆ?' ಪ್ರಜಾವಾಣಿ, ೧೧ ಏಪ್ರಿಲ್, ೧೯೬೫.

೨೭. ಹೆಚ್.ವಿ. ಪಾರ್ಶ್ವನಾಥ (ಸಂ), **ಸುರುಚಿ-ರಂಗ ಸಿರಿ**, ಸುರುಚಿ; ಮೈಸೂರು, ಪು. ೪೨.

೨೮. **ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ** ಪು. ೨೭-೫೦.

೨೯. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂಡಪ, ಮುನ್ನುಡಿ.

೩೦. ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ ಪೃ. ೫೨-೫೪.

೩೧. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪು. ೫೮.

೩೨. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪೃ. ೫೪.

೩೩. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪೃ. ೫೪.

೩೪. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪು. ೫೨.

೩೫. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು, ಪು. ೯೫.

೩೬. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಶ್ರೀ-ರಂಗ-ಯಾತ್ರೆ, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ಪೃ. ೨೦

೩೭. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪೃ. ೫೩೨-೫೪೩.

೩೮. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪೃ. ೨-೭

೩೯. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ, ಪೃ. ೩-೧೯.

೪೦. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪೃ. ೫೨೯.

೪೧. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ, ಪೃ. ೧೬-೨೦.

೪೨. ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು, ಪೃ. ೭೭.

೪೩. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪು. ೧೯-೨೦.

೪೪. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ, ಪೃ. ೩೯.

೪೫. ಶ್ರೀರಂಗ, 'ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ', ಪ್ರಜಾವಾಣಿ ವಿಶೇಷಾಂಕ ೧೯೭೮.

೪೬. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪು. ೨.

೪೭. ಅದೇ, ಪೃ. ೧೫.

೪೮. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ, ಪೃ. ೪

೪೯. ಅದೇ, ಪೃ. ೨೪.

೫೦. ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ, 'ಕನ್ನಡ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು', ಜಯಂತಿ ೩:೫ (ಅಕ್ಟೋಬರ್, ೧೯೫೦).

೫೧. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಪು. ೨೭.

೫೨. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ. ಪು. ೩೩.

೫೩. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ ಪು. ೩೫.**

೫೪. ಶಂಕರ ಮೊಕಾಶಿ ಪುಣೇಕರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿ, ಮಿತ್ರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೧, ಪು. ೧೧೬.

೫೫. ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಮರಾಠೆ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೪, ಪು. ೩೯.

೫೬. ಅದೇ ಪು. ೪೮.

೫೭. Dnyaneswar Nadkarni; 'The Marathi Theatre'. Indian Drama, Govt of India, 1956, p. 78

೫೮. **Indian Express** Dec. 22, 1991.

೫೯. ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ, 'ಕೆಲವು ಪ್ರಶಸ್ತ ಸ್ಮರಣೆಗಳು', ಶ್ರೀರಂಗನಮನ, ಪು. ೨೪.

೬೦. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ**, ಪು. ೨೬೯.

೬೧. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ** ಪು. ೪೫.

೬೨. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಶ್ರೀ-ರಂಗ-ಯಾತ್ರೆ**, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦, ಪುಟ. ೨.

೬೩. Samik Bandyopadhyay. **Mahaswetadevi: Five plays**, Seagull, Calcutta, 1997, p. xi.

೬೪. 'ರಂಗಸಂಕಿರಣ' **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ** ದೀಪಾವಳಿ ವಿಶೇಷಾಂಕ, ೧೯೭೩, ಪು. ೪೩.

೬೫. ಅದೇ, ಪು. ೫೧.

೬೬. ಅದೇ, ಪು. ೫೫.

೬೭. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ, 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ; ಒಂದು ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದ ವರದಿ', ಅಂಕಣ (ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೮೧) ಪು. ೧೦.

೬೮. 'ಮೊದಲನೆ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ ಸ್ವಾಗತಾಧ್ಯಕ್ಷ ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯ್ರ ಭಾಷಣ', ರಂಗಭೂಮಿ (೫:೬೨) (ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೩೦).

೬೯. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ**, ಪು. ೫೯.

೭೦. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು, ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದುಮಾಧವ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ಪು. ೧೨-೧೮.

೩. ನಾಟ್ಯವಿಮರ್ಶೆ

೧. R.V. Jagirdar, **Drama in Sanskrit Literature**, Popular Prakashan, Bombay, 1947, P. 119

೨. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಕಾಲಿದಾಸ**, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦, ಪು. ೧೦೭.

೩. **Drama in Sanskrit Literature**, P.p 90-105.

೪. Ibid, P. 155.

೫. Ibid, P. 164.

೬. **ಕಾಲಿದಾಸ**, ಮುನ್ನುಡಿ.

೭. **Drama in Sanskrit Literature**, P. 109.

೮. Ibid, P. 116.

೯. Ibid, P. 115.

೧೦. **ಕಾಲಿದಾಸ**, ಪು. ೨೪-೨೫.

೧೧. ಅದೇ ಪು. ೧೭೦.

೧೨. ಅದೇ ಪು. ೧೧೯.

೧೩. **Drama in Sanskrit Literature**, P. 119-127.

೧೪. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಭವಭೂತಿ**, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫ (ಮೊದಲು ಲೇಖನರೂಪದಲ್ಲಿ **ಗೋಕುಲ**ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಿತ).

೧೫. ಅದೇ, ಪು. ೮.

೧೬. **Drama in Sanskrit Literature**, P. 200.

೧೭. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ**, ಪು. ೩೭.

೧೮. ಆರ್.ವಿ. ಜಾಗಿರದಾರ, 'ಪತಿವಶೀಕರಣ', **ರಂಗಭೂಮಿ** ೬:೭ (ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೩೧).

೧೯. ಶ್ರೀರಂಗ, 'ದಿವಂಗತ ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ ಕೆರೂರ ಅವರ ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕುರಿತು', **ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ**, ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ನಾಟ್ಯಸಭಾ, ಬಾಗಿಲುಕೋಟೆ, ೧೯೯೪, ಪು. ೧೪೮.

೨೦. ಅದೇ ಪು. ೧೪೩.

೨೧. ಅದೇ ಪು. ೨೫೭.

೨೨. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ**, ಪು. ೩೦೯.

೨೩. ಅದೇ ಪು. ೩೧೩.

೨೪. ಅದೇ ಪು. ೩೧೦.

೨೫. ಅದೇ.

೨೬. **ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ**, ಪು. ೧೫೩.

೨೭. ಅದೇ, ಪು. ೧೫೪.

೨೮. ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ, **ಸಾತ್ವಿಕಪಥ**, ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೫, ಪು. ೧-೧೯.

೨೯. **ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ** ಪು. ೧೧೮.

೩೦. **ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ** ಪು. ೧೧೯.

೩೧. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ**, ಪು. ೩೧೦.

೩೨. ಆರ್.ವಿ. ಜಾಗಿರದಾರ, 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು' **ನರಸಿಂಹ** ೫:೭ (ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೪೭).

೩೩. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದುಬಂದ ದಾರಿ**, ಪು. ೩೧೮-೩೧೯.

೩೪. ಕು.ಶಿ. ಹರಿದಾಸ ಭಟ್ಟ (ಸಂ), **ಕಾರಂತ ಪ್ರಪಂಚ**, ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೯, ಪು. ೧೪೪.

೩೫. 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು', ಪು. ೧೧೩.

೩೬. **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**, ೨೩-೧-೧೯೬೬.

೩೭. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೯೪.

೩೮. ಅದೇ ಪು. ೧೯೩.

೩೯. ಅದೇ ಪು. ೧೮೮.

೪೦. Boris Ford (ed), **The Modern Age**, Pelican Books, London, 1961, P. 212.

೪೧. ಶ್ರೀರಂಗ, 'ಜಾರ್ಜ್ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಶಾ' **ನರಸಿಂಹ** ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೪೯, ಪು. ೧೩. ನೋಡಿರಿ, **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ** (ಮೂ. ಮು) ೧೯೬೩, ಕೊನೆಯ ರಕ್ಷಾಕವಚ.

೪೨. ಎಚ್.ಎಸ್. ನೆಗಳೂರ, 'ಶ್ರೀರಂಗರ ಸ್ಮರಣೆ', **ಕಸ್ತೂರಿ**, ೧೯೯೬, ಪು. ೮೩.

೪೩. 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟ್ಯ', **ರಂಗಭೂಮಿ** ೭:೪, ೫, ೮, ೯ (ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೩೨, ಜನವರಿ, ಏಪ್ರಿಲ್, ಮೇ ೧೯೩೩).

೪೪. D.C. Stuart. **The Development of Dramatic Art**, Dover. New York. 1960. p. 561.

೪೫. Henry Gifford, (Ed), **Leo Tolstoy**, Penguin Books. 1971. p. 24.

೪೬. **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**, ೨೩-೧-೧೯೬೬.

೪೭. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೩೯.

೪೮. ಶ್ರೀರಂಗ, 'ನನ್ನ ತಂತ್ರ ಪ್ರಯೋಗ', **ಕಸ್ತೂರಿ** ಮಾರ್ಚ್, ೧೯೭೨, ಪು. ೩೮.

೪೯. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು**, ಪು. ೧೧೫.

೪. ಪ್ರಾರಂಭದ ನಾಟಕಗಳು

೧. **ಸಂಗೀತಪ್ರಣಯಸರಣಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ**, **ಉದಯವಾಣಿ**, ದೀಪಾವಳಿ, ೧೯೮೭.

ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ, ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫.

೨. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೬೩.

೩. **ಅದೇ**, ಪು. ೧೭೫.

೪. **ಅದೇ**, ಪು. ೧೮೨.

೫. **Encyclopedia of World Drama**. MeGraw Hill & Co.

೬. T.S. Eliot, **Collected Essays**. Faber and Faber. London, 1972, P. 457.

೭. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೮೩.

೮. ವಿ.ಸೀ. **ಸ್ಮೃತಿಚಿತ್ರ ಸಂಪುಟ**, ವಿ.ಸೀ. ಸಂಪದ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೭, ಪು. ೩೪೨-೪೫.

೯. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೧೯೦.

೧೦. **ಅದೇ**, ಪು. ೩೪.

೧೧. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ (ಸಂ), **ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ ನೆನ್ನೆ, ಇಂದು ನಾಳೆ**, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೪, ಪು. ೧೬೯.

೧೨. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೧೬.

೧೩. ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯ, "ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದುರವಸ್ಥೆಯು", **ಸಚಿತ್ರ ಭಾರತ**, ೧೯೧೬.

೧೪. 'ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ಭಾಷಣ', **ರಂಗಭೂಮಿ** ೫:೬ (ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೩೦).

೧೫. 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಸ್ಥಾಪನೆ', ಎಂ.ಎ. ಗೋಪಾಲಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ರಂಗಭೂಮಿ ೨:೮, ೧೯೨೬-೨೭.

೧೬. ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ, **ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ**, ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೫, ಪು. ೧-೧೩.

೧೭. **ರಂಗಭೂಮಿ**, ೫:೬ (ಮಾರ್ಚ್, ೧೯೩೦).

೧೮. ಎಸ್.ಪಿ. ಅಳಗಿ, **ಕಂದಗಲ್ಲ ಹನುಮಂತರಾಯರು**, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೪, ಪು. ೧೩.

೧೯. **ರಂಗತೋರಣ** ೩:೭ (ನವೆಂಬರ್, ೧೯೮೭).

೨೦. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೧೮.

೨೧. **ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಕ**, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೩೦, ಪು. ೩೨.

೨೨. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೪೨.

೨೩. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೬೭.

೨೪. ಅದೇ, ಪು. ೧೬೮.

೨೫. ಅದೇ, ಪು. ೧೭೫.

೨೬. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೪೪-೫೩.

೨೭. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೭೦.

೨೮. ಅದೇ, ಪು. ೧೭೬.

೨೯. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೪೪-೫೩.

೩೦. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೭೩-೭೫.

೩೧. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೫೩-೫೪.

೩೨. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೯೬-೯೯.

೩೩. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೧೦೭.

೩೪. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೯೯.

೩೫. ಅದೇ, ಪು. ೨೦೯.

೩೬. ಅದೇ, ಪು. ೨೦೦-೨೦೧..

೩೭. ಅದೇ, ಪು. ೨೦೭.

೩೮. **ರಂಗಭೂಮಿ** ೬, (ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ ೧೯೩೦).

೩೯. **ಪ್ರಬೋಧಕ**, **ಮೈಸೂರು** ೧೯೩೨

೪೦. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೧೧-೨.

೪೧. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೧೩೩.

೪೨. ಶಾರದಾ ಆದ್ಯ, **ಶ್ರೀರಂಗರೊಡನೆ ೫೦ ವರ್ಷ**, ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೯, ಪುಟ. ೧೬.

೪೩. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೨೩-೨೪.

೪೪. **ಕಾಮದಹನ**, ಪು. ೬.

೪೫. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೧೩೩.

೪೬. ಶ್ರೀರಂಗ, **ವೈದ್ಯರಾಜ**, ನಾಟ್ಯಸಂಘ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜು, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೨, ಪು. ೧-೧೦.

೪೭. **ಕಾಮದಹನ**, ಪು. ೩.

೪೮. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೧೪೪.

೪೯. ಪ್ರೇಮ ೭:೯, (ಡಿಸೆಂಬರ್ ೧೯೩೨).

೫೦. ಕಾಮದಹನ, ಪು. ೩.

೫೧. ಶ್ರೀರಂಗ, ಪು. ೧೪೬.

೫. ಗಾಂಧಿಯುಗದ ನಾಟಕಗಳು

೧. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪು. ೧೧೯–೧೨೦.

೧(ಅ). ನರಸಿಂಹ, ಆಕ್ಟೋಬರ್ ೧೯೪೮, ಪು. ೮.

೨. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪು. ೧೩೭.

೩. ರುಜುವಾತು, ಡಿಸೆಂಬರ್, ೧೯೮೧.

೪. ಶ್ರೀರಂಗರೊಡನೆ ೫೦ ವರ್ಷ, ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೯, ಪುಟ. ೫೮.

೫. ಆದ್ಯ ಅನಂತಾಚಾರ್ಯ, ಆದ್ಯವಂಶಪ್ರದೀಪ, ಶ್ರೀಮಚ್ಚೆನ್ನಕೇಶವ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಹಿರೇಮಣೂರ, ೧೯೭೧, ಪು. ೫೮

೬. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪು. ೯೯.

೭. ನೆರಂಗ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಪು. ೧೯೧.

೮. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪು. ೭೯.

೯. V.S. Naipaul: **India A Wounded Civilisation, Alfred A Knopf**, New York, 1977.

೧೦. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪು. ೮೦.

೧೧. ಲೋಕಮಾನ್ಯ ಬಾಳಗಂಗಾಧರ ತಿಲಕ, ಶ್ರೀಮದ್ಭಗವದ್ಗೀತಾರಹಸ್ಯ, ಭಾಷಾಂತರ್, ವೆಂ. ಭೀ ಆಲೂರ, ಪಾ. ಶ್ರೀ ಕೆರೂರ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೨೯, ಪು. ೪೩೬.

೧೨. ವಿಜಯಾ, 'ಶ್ರೀರಂಗ ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನ', ಅಂಕಣ ೬:೬ (ಜುಲೈ-ಆಗಸ್ಟ್, ೧೯೮೫), ಪು. ೬೩.

೧೩. Adya Rangacharya, **The Quest for Freedom**, Popular Prakashan, Bombay, 1993.

೧೪. ಶ್ರೀರಂಗ, ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೧, ಪು. ೧೮೧.

೧೫. ಅದೇ, ಪು. ೧೨೮.

೧೬. ಅದೇ, ಪು. ೧೮೮.

೧೭. ಅದೇ, ಪು. ೧೮೯.

೧೮. ಅದೇ, ಪು. ೧೯೧.

೧೯. ಅದೇ, ಪು. ೨೦೧.

೨೦. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೭೨, ಪು. ೧೯೪.

೨೧. ಅದೇ, ಪು. ೩೧.

೨೨. **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**, ಪು. ೨೩೨.

೨೩. ಅದೇ, ಪು. ೨೩೨-೨೩೩.

೨೪. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೬.

೨೫. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೮೨-೯೧.

೨೬. **ಜಯಂತಿ** ೧೦:೯ (ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೪೮)

೨೭. **ವಾಗ್ಭೂಷಣ**, ಮೇ ೧೯೭೩, ಪು. ೧೯೯.

೨೮. ಜಾಡಿಯ ಚಾಣಕ್ಯ, **ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ**, ಜಯಂತಿ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೫, ಪು. ೩, ೨೬.

೨೯. **ಪ್ರೇಮ**, ೧೦, ೧೧, ೧೨, (೧೯೩೩ ಜನವರಿಯಿಂದ ೧೯೩೬ ಆಗಸ್ಟ್-ಸೆಪ್ಟೆಂಬರದವರೆಗೆ).

೨೯(ಅ). **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೧೧೦.

೩೦. **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೧೬೯.

೩೧. **ನರಸಿಂಹ**, ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್, ೧೯೪೮.

೩೨. **ನರಸಿಂಹ**, ಜೂನ್, ೧೯೪೯.

೩೩. **ನರಸಿಂಹ**, ಜುಲೈ, ೧೯೪೮.

೩೪. **ನರಸಿಂಹ**, ಜುಲೈ, ೧೯೪೯.

೩೫. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಪು. ೩೧೯.

೩೬. ಕಾಮದಹನ, ಟೀಪು-ಟಿಪ್ಪಣಿ, ಪು. ೫.

೩೭. ಶ್ರೀರಂಗ, 'ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸಗಾಳಿ; ಕಸ್ತೂರಿ (ಮೇ ೧೯, ೭೦), ಪು. ೧೯೦ .

೩೮. ಶ್ರೀರಂಗ, 'ನನ್ನ ನಾ ಕಂಡಂತೆ', **ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪದ**, ಬೆಂಗಳೂರು.

೩೯. ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, **ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ನಾಟಕ**, ೧೭;೬೪, ೧೯೩೬, ಪು. ೯೪-೯೫.

೪೦. ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ (ಸಂ), **ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ**. ೧, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೪, ಪು. ix.

೪೧. ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ, 'ಹರಿಜನ್ವಾರ ಗ್ರಂಥ ವಿಮರ್ಶೆ, **ಜೀವನ** ೧೧:೨ (ಜನವರಿ-ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೩೫). ಪುನರ್ಮುದ್ರಿತ. ಅಂಕಣ (ಮಾರ್ಚ್-ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೮೭).

೪೨. **ಜಯಕರ್ನಾಟಕ** ೧೪:೪ (ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೩೬) ಪು. ೩೩೧.

೪೩. **ಪ್ರೇಮ** ೧೦:೧ (ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೧೯೩೩), ಪು. ೨

೪೪. **ವಾಸುದೇವಪ್ರಶಸ್ತಿ**, ಪು. ೨೮೪.

೪೫. **ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ** ೧, ಪು. xvii.

೪೬. **Adya Rangacarya**, P. 23.

೪೭. ಮಯಳುಸಿಪ್ಪ, **ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾರ್ಷಿಕ**, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೭, ಪು. ೪೮.

೪೮. ವಿ. ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ, 'ಹೊಸ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗ', **ಶ್ರೀರಂಗಸಂಪದ**, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೭೯?

೪೯. G.S. Amur, **Adya Rangacarya,** P. 23

೫೦. **ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ**, ಪು. ೪೧೬.

೫೧. ಕೆ.ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿ, **ಯುಗಧರ್ಮ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಶನ**, ಮನೋಹರ, ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೨, ಪು. ೧೧೦-೧೧೧.

೫೨. **ರಂಗತೋರಣ** ೬:೧ (ಮೇ ೧೯೯೦), ಪು. ೫.

೫೩. **ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ: ನೆನ್ನೆ ಇಂದು ನಾಳೆ** ಪು. ೧೦೦.

೫೪. **ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ** ೧, ಪು. xii

೫೫. ಅದೇ ಪು. xii

೬. ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಗಳು

೧. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಆಹ್ವಾನ**, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ೧೯೪೫ (?) ಪು. ೨೬.

೨. **ಕೆ.ಡಿ. ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಯುಗಧರ್ಮ**, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೨, ಪು. ೧೦೯.

೩. 'ಪ್ರಗತಿಯ ಒಳನೋಟ', ೨೯-೧೨-೧೯೪೭.

೪. ಆರ್.ವಿ. ಜಾಗಿರದಾರ, 'ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ : ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು' **ನರಸಿಂಹ** ೫:೨ (ಏಪ್ರಿಲ್ ೧೯೪೭).

೫. **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳ ಅಧ್ಯಕ್ಷ ಭಾಷಣಗಳು** ಸಂ. ೨, ಕಸಾಪ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨, ಪು. ೮೫.

೬. ಅದೇ, ಪು. ೯೪.

೭. **ಸಾಹಿತ್ಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೨೪೮.

೮. ಅದೇ, ಪು. ೨೪೮.

೯. 'ಪ್ರಗತಿಯ ಒಳನೋಟ'

೧೦. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೪೯.

೧೧. ಅದೇ, ಪು. ೨೪೫.

೧೨. ಅದೇ, ಪು. ೨೩೯.

೧೩. **ಕಸ್ತೂರಿ**, ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೭೨.

೧೪. ಜಿ.ಎಚ್. ನಾಯಕ, **ಸಮಕಾಲೀನ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೭೩, ಪು. ೯೦.

೧೫. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೦೧.

೧೬. ವಿಜಯಾ, **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯ**

೧೭. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೪೩.

೧೮. ಅದೇ, ಪು. ೩೩೦.

೧೯. ಅದೇ, ಪು. ೨೫೧.

೨೦. ಅದೇ, ಪು. ೨೫೧.

೨೧. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, **ರಂಗಪ್ರಪಂಚ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪು. ೩೩೨.

೨೨. ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ, **ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ**, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು, ೧೯೯೬, ಪು. ೬೦.

೨೩. ಶಾರದಾ ಅದ್ಯ, **ಶ್ರೀರಂಗರೊಡನೆ ೫೦ ವರ್ಷ**, ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೯, ಪು. ೧೮೪.

೨೪. ಕೆ.ಎಂ. ಶ್ರೀನಿವಾಸಗೌಡ (ಸಂ), **ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ**, ಪು. ೨೦-೨೧.

೨೫. ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ (ಸಂ), **ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ**, ಉದಯಭಾನು ಕಲಾಸಂಘ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩, ಪು. ೬೦೯.

೨೬. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೨೭೨.

೨೭. **ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ**, ಪು. ೨೩೦.

೨೮. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೨೪೪.

೨೯. ವಿಜಯಾ, **ಶ್ರೀರಂಗರ: ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯ ಇಳಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು** ೨೦೦೨

೩೦. ಶ್ರೀರಂಗ, **ನಗೆ**, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೪.

೩೧. ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ, **ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿರಾಟ್ ಸ್ವರೂಪ**, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೭೪, ಪು. ೬೬೨.

೩೨. ಆರ್.ಸಿ. ಹಿರೇಮಠ (ಸಂ), **ಭಕ್ತಿಭಂಡಾರಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನಗಳು**, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೧೯೬೮, ಪು. ೨.

೩೩. **ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ**, ಪು. ೪೧೭.

೩೪. **ಶ್ರೀರಂಗಸಂಪದ**, ರಂಗಸಂಪದ ೧೯೭೯.

೩೫. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೨೫೮.

೩೬. ಅದೇ, ಪು. ೨೬೩.

೩೭. ಸಾಹಿತಿಯ **ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೨೩೩-೩೮.

೩೮. **Raja Rao**, 'Two Lectures'. Woodrow Wilson International Center for Scholars, Washington, Unpublished, 1972.

೩೯. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೨೬೧.

೪೦. ಅದೇ, ಪು. ೨೬೫.

೪೧. ಅದೇ, ಪು. ೨೬೬-೬೭.

೪೨. ಅದೇ, ಪು. ೨೬೯.

೪೩. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, **ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ**, ನೀನಾಸಂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೯, ಪು. ೧೫-೧೬.

೪೪. ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, **ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ-೧**, ಪು. ೪೩.

೪೫. **ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಂಜೀವಿನಿ, ಸಾವಿತ್ರಿ ನಾಟಕಗಳ ವಿವೇಚನೆ**, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ೧೯೬೮ ಆಚಾರ್ಯ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆ, ಪು. ೨೪.

೪೬. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೨೭೨.

೪೭. ಅದೇ, ಪು. ೨೬೪.

೪೮. ಅದೇ, ಪು. ೪೦೭.

೪೯. ಅದೇ, ಪು. ೪೦೮-೪೦೯.

೫೦. ಅದೇ, ಪು. ೪೧೦.

೫೧. ಅದೇ, ಪು. ೪೧೧.

೨. ಕೊನೆಯ ನಾಟಕಗಳು

೧. **ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಕ**, ಪು. ೫

೨. **ಗೀತಾದರ್ಪಣ**, ಪು. ೧೫.

೩. ಅದೇ, ಪು. ೧೯೪.

೪. ಅದೇ, ಪು. ೧೪೭.

೫. ಶ್ರೀರಂಗ, ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೪, ಪು. ೪

೬. ಅದೇ, ಪು. ೬-೭.

೭. ಅದೇ, ಪು. ೧೧.

೮. ಅದೇ, ಪು. ೫೯.

೯. ಅದೇ, ಪು. ೭೨.

೧೦. ಅದೇ, ಪು. ೭೬.

೧೧. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ** ಪು. ೪೫೩-೫೬.

೧೨. **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು**, ಪು. ೧೧೫

೧೩. Girish Karnad, 'In Srarch of a New Theatre'. **Daedalus.**

೧೪. G.S. Amur, 'Modern Kannada Drama, **Indian Writing Today,** 15

೧೫. ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ, **ರಂಗಪ್ರಪಂಚ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೪, ಪು. ೩೪೨.

೧೬. Rustom Bharucha. **The Theatre of Kanhailal,** Seagull, 1998.

೧೭. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೪೧೫.

೧೮. **ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾರ್ಷಿಕ**, (ಸಂ), ಜಿ.ಎಸ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಪು. ೩೩.

೧೯. **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯ**

೨೦. ಆಕರ ತಿಳಿದಿಲ್ಲ.

೨೧. **ಸಾಹಿತ್ಯ ವಾರ್ಷಿಕ** ೧೯೭೭, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿ.ವಿ., ಬೆಂಗಳೂರು ಪು. ೪೮.

೨೨. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೪೧೩.

೨೩. B.V. Seetaram, 'Indian Express', ೧೩-೧೧-೧೯೮೧.

೨೪. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ೪೧೩-೧೪.

೨೫. **ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ** ೧, ಪು. xii.

೨೬. **ಸಮತೆಂತೊ ಬೆಳ್ಳಿ** ಬಾಗಿನ, ಸುರುಚಿ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೩.

೨೭. ಶ್ರೀರಂಗ, ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ, ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜ್, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೮೫, ಪು. ೭೧-೭೩.

೮. ಏಕಾಂಕಗಳು

೧. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಶ್ರೀರಂಗ-ನಾಟ್ಯತರಂಗ**, ಭಾಗ ೨ ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭, ಪು.v

೨. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು**, ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದು ಮಾಧವ ಸ್ಮಾರಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾನ ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೮೯, ಪು. ೩೬.

೩. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೭೮.

೪. **ನಾಟ್ಯತರಂಗ** ಭಾಗ ೨, ಪು. iii & iv.

೫. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಅಶ್ವಮೇಧ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳು**, ಪುರೋಗಾಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫, ಪು. vii

೬. **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು**, ಪು. ೨೨.

೭. ಅದೇ, ಪು. ೨೩.

೮. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ**, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡಮಿಯ ಪರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಕವಿ ಕಾವ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೩, ಪು. vii-viii.

೯. ಅದೇ, ಪು. x.

೧೦. **ಅಶ್ವಮೇಧ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳು**, ಪು. viii.

೧೧. **ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ**, ಪು. ix-x.

೧೨. **ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ಭಾಗ ೧ ೧೯೬೫, ಪು. iv.

೧೩. G.S. Amur, **Adya Rangacarya**, University of Mysore, 1975, p. 48-49.

೧೪. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೮೦.

೧೫. ಅದೇ ಪು. ೩೭.

೧೬. **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು**, ಪು. ೩೧.

೧೭. ಅದೇ, ಪು. ೨೭-೨೮.

೧೮. ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ, **ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ**, ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೫, ಪು. ೧೧೩-೧೨೨.

೧೯. **ಕಾಮದಹನ**, ಟೀಪು-ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು, ಪು. ೧.

೨೦. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೮೧.

೨೧. ಅದೇ ಪು. ೨೮೩.

೨೨. ವಿ.ಕೃ. ಗೋಕಾಕ ಇತ್ಯಾದಿ (ಸಂ) **ಕನ್ನಡದ ಕಾಲು ಶತಮಾನ**, ಮಿಂಚಿನ ಬಳ್ಳಿ ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೫, ಪು. ೨೧೩-೨೧೪.

೨೩. **ಶ್ರೀರಂಗ ಜೀವನರಂಗ**, ಸರಸ್ವತಿ ನಿಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೪, ಪು. ೮.

೨೪. ಡಿ.ಎ. ಶಂಕರ, 'ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟ್ಯಪ್ರಪಂಚ', **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ** ೮-೬-೧೯೯೭.

೨೫. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೧೪೦.

೨೬. **ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ**, ಪು. xiii

೨೭. **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು**, ಪು. ೩೯.

೨೮. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೨೮೦.

೨೯. ಅದೇ.

೩೦. **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು**, ಪು. ೪೦.

೯. ಕಾದಂಬರಿಗಳು

೧. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೪೧೬.

೨. ಅದೇ, ಪು. ೪೧೬-೧೭.

೩. ಅದೇ, ಪು. ೭೪.

೪. **ಪ್ರೇಮ**, ೧೨:೧ (ಮೇ-ಜೂನ್ ೧೯೩೬)

೫. **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**, ೧೮-೪-೧೯೬೫.

೬. **ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ ಪತ್ರಿಕೆ**, ೨೩:೪, (ಅಕ್ಟೋಬರ್-ಡಿಶಂಬರ್ ೧೯೩೮), ಪು. ೩೧೨-೩೧೩.

೭. **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**, ೨೨-೪-೧೯೬೨.

೮. ಅದೇ, ೭-೧೦-೧೯೬೨.

೯. ಅದೇ, ೧೮-೨-೧೯೬೨.

೧೦. **ಪ್ರಜಾವಾಣಿ**, ೧೮-೧೧-೧೯೬೨.

೧೧. ಶ್ರೀರಂಗ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೪.

೧೨. ೧೦-೩-೧೯೩೪ ರಂದು ಶಾರದಾ ಆದ್ಯರಿಗೆ ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರು ವಿವರಿಸಿದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕತೆಯ ಹೊಳಪು ಬೇರೆಯಾಗಿದೆ. ಮೊದಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬರೆಯುವ ವಿಚಾರ ಇದ್ದಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ನೋಡಿರಿ ಶಾರದಾ ಆದ್ಯ **ಶ್ರೀರಂಗರೊಡನೆ** ೫೦ ವರ್ಷ. ಪು. ೧೫.

೧೩. For further discussion see G.S. Amur, **Adya Rangacarya**, p 51-53.

೧೪. ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, 'ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ ಒಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ', **ಸಂಕ್ರಮಣ** ೪೩, ಪು. ೩೯.

೧೫. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಭರಮಪ್ಪನ ಭೂತ**, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ೧೯೪೨.

೧೬. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೪೧೮.

೧೭. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಪುರುಷಾರ್ಥ**, ಲಲಿತಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ೧೯೪೭.

೧೮. ಅದೇ, ಪು. ೮೨

೧೯. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೪೧೯.

೨೦. ನೋಡಿರಿ, ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರ, **ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ**, ಕಾದಂಬರಿ, ಶ್ರೀಹರಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೪, ಪು. ೧೫೯-೧೬೦.

೨೧. ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್ (ಸಂ), **ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ**, ಉದಯಭಾನು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩.

೨೨. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಕುಮಾರಸಂಭವ**, ಉಷಾಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೪೯.

೨೩. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೪೧೯.

೨೪. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಅನಾದಿ**, ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೫೩.

೨೫. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಅನಾದಿ-ಅನಂತ**, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೫೯.

೨೬. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಪ್ರಕೃತಿ**, ವಾಹಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೪.

೨೭. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಪುರುಷ**, ಸುಧಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೬.

೨೮. **ಪ್ರಕೃತಿ**, ಪು. ೮೨.

೨೯. **ಪುರುಷ**, ಪು. ೭೭.

೩೦. ಅದೇ, ಪು. ೫೬.

೩೧. ಅದೇ, ಪು. ೫೭.

೩೨. ಅದೇ 'ಮುಗಿಯದ ಮಾತು'.

೩೩. ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪ, **ನಾನೇಕೆ ಬರೆಯುತ್ತೇನೆ?** ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೦, ಪು. ೧೨೦.

೩೪. 'ಪ್ರಕೃತಿ', ಕೆ. ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ, ಕನ್ನಡಪ್ರಭ ೨೯, ಅಕ್ಟೋಬರ್ ೧೯೯೬.

೩೫. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಗೌತಮನ ಶಾಪ**, ಸುದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾಶನ, ತಿಪಟೂರು, ೧೯೬೨.

೩೬. ಎನ್ಕೆ ಕುಲಕರ್ಣಿ, **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೮೯, ಪು. ೧೧೩.

"ಗೌತಮನ ಶಾಪದ ಲೀಲಾವತಿ, ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ತಾನೇ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ..etc" ಇದು **ಗೌತಮನ ಶಾಪದ** ಕಥೆಯಲ್ಲ.

೩೭. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಸೌಜನ್ಯದ ಬೆಲೆ**, ಗೀತಾ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂ, ೧೯೬೬.

೩೮. ಶ್ರೀರಂಗ, **ವಿಷಚಕ್ರವ್ಯೂಹ**, ಸಮಾಜ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೬೧.

೩೯. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೪೨೨.

೪೦. ಡಿ.ಎಸ್. ನಾಗಭೂಷಣ, **ಗಮನ**, ಸಂವಾದ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಲ್ಲಾಡಿಹಳ್ಳಿ, ೧೯೯೦, ಪು. ೬೨.

೪೧. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ**, ಪುಲಕೇಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೭೯.

೪೨. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ** ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೮೭.

೧೦. ಹರಟೆ, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ ಇತ್ಯಾದಿ

೧. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೭೮.

೨. ಎಚ್.ವಿ. ನಾಗೇಶ, **ಪ್ರಬಂಧ ಪ್ರಪಂಚ**, ರಾ.ಯ. ಧಾರವಾಡಕರ ಸನ್ಮಾನಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೦.

೩. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಶ್ರೀರಂಗರ ಅರ್ಥಾತ್ ಹರಟೆಗಳು**, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೬.

೪. ಶ್ರೀರಂಗ, ಸ್ವಲ್ಪದರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಸ್ಯ (೧೯೪೪)

೫. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಋತುಸಂಹಾರ**, ತಾರಾವಿಹಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಪ್ರೇಮಾಯತನಾಶ್ರಮ ೧೯೩೯.

೬. ನೋಡಿರಿ, **ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ** (೧೯೬೩) ಬೆನ್ನುಪುಟ.

೭. **ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಭಾಷಣಗಳು**, ಸಂ. ೩, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨, ಪು. ೧೬೭.

೮. ದ.ರಾ. ಬೇಂದ್ರೆ, **ನಿರಾಭರಣ ಸುಂದರಿ**, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೦.

೯. ವಿಲಾಸಿ, **ತರುಣ ತುರ್ಕಸ್ಥಾನ ಅರ್ಥಾತ್ ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾ**, ಮಿಂಚಿನಬಳ್ಳಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೮.

೧೦. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೭೮-೭೯.

೧೧. ಶ್ರೀರಂಗ, **ನಮ್ಮ ನೆಚ್ಚಿನ ನೆಹರು**, ಲೋಕಶಿಕ್ಷಣ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೬೪.

೧೨. ಶ್ರೀರಂಗ, **ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು**, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೦.

೧೩. ಪ್ರಸನ್ನ, **ನಾಟಕ-ರಂಗಕೃತಿ**, ಅಕ್ಷರ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೫, ಪು. ೧೫೦.

೧೪. Deccan Herald, 3 May 1998

೧೫. ನೆರಂಗ, **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೧೬೮.

೧೬. Jawaharalal Nehru, **An Autobiography**, Allied, Bombay, 1962 P. xii

೧೭. ಕಂದಾಡೆ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಂಗಾರ್, **ಜವಹರಲಾಲ ನೆಹರು, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ**, ಬಿಬಿಡಿ ಪವರ್ ಪ್ರೆಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೪೬(?)

೧೮. Karnatak College Miscellany, October 1941.

೧೯. Ranjan K. Ghosh, 'On Narrative', 'Identities and Works of Art, Some Remarks', **Indian Philosophical Quarterly**, (April 1997) pp. 271-280

೨೦. ನೆರಂಗ, **ಶ್ರೀರಂಗ**, ಪು. ೨೦೦.

೨೧. ನೆರಂಗ, 'ನಾನು ಮತ್ತು ಬೇಂದ್ರೆಯವರು' **ನರಸಿಂಹ**, ಜೂನ್ ೧೯೪೯, ಪು. ೨೬.

೨೨. Jawaharalal Nehru. **An Autobiography**, P. xii.

೨೩. ಆರ್.ವಿ. ಜಾಗಿರದಾರ, **ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರ**, ನವಜೀವನ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೩.

೨೪. ಶ್ರೀರಂಗ, **ನಗೆ**, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೪.

೨೫. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೭೩-೭೪.

೨೬. G.S. Amur, A **Critical Spectrum**, Parimal Prakashan, Aurangabad, 1975, PP 154-172.

೨೭. G.S. Amur, **The Concept, of Comedy**, Karnatak University, Dharwad, 1963, p. 27.

೨೮. **ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ**, ಐ.ಬಿ.ಎಚ್. ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೮, ಪು. ೧೭೨.

೨೯. **ನರಸಿಂಹ**, ಫೆಬ್ರುವರಿ ೧೯೪೯.

೩೦. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಶ್ರೀ-ರಂಗ-ಯಾತ್ರೆ**, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦.

೩೧. ಶ್ರೀ-ರಂಗ-ಮಂಗರು, **ಮುಕ್ಕಣ್ಣಯಾತ್ರೆ**, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೬ (?)

೩೨. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಗಣರಾಜ್ಯ ಘಟನೆ**, ಶಂಭುಲಿಂಗಪ್ಪ ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೫೨.

೩೩. ಧರ್ಮಾನಂದ ಕೋಸಂಬೀ, **ಭಗವಾನ್ ಬುದ್ಧ** ಅನು, ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಹೊಸದಿಲ್ಲಿ, ೧೯೫೬.

೩೪. ಗ. ತ್ರ್ಯಂ ಮಾಡಖೋಲಕರ, **ಹಾಳುದೇಗುಲ**, ಅನು; ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಷಾ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಥೆ, ಮದರಾಸು, ೧೯೬೦.

೩೫. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, (ಅನು) **ಇಬ್ಸೆನ್ನಿನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು**, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪರವಾಗಿ, ಉಷಾಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲಾ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೧.

೩೬. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, (ಅನು) ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರ **ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ**, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೬೬.

೩೭. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ**, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭.

೩೮. ಶ್ರೀರಂಗ, ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿ (ಸಂ) **ಏಕಾಂಕನಾಟಕಗಳು**, ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಪರವಾಗಿ ಶರತ್ ಏಜನ್ಸೀಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೭.

೩೯. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ**, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ, ಪರವಾಗಿ ಕವಿಕಾವ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೩.

೧೧. ಉಪಸಂಹಾರ

೧. **ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ**, ಪು. ೭೮.

೨. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, **ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ**, ವಿಸ್ತೃತ ಮುದ್ರಣ, ಲಿಪಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೩, ಪು. ೨೩೬.

೩. ಪ್ರಸನ್ನ, **ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ**, ಪು. ೧೪೮.

೪. ಅದೇ ಪು. ೧೫೦.

೫. ವಿಜಯಾ, **ಶ್ರೀರಂಗ: ರಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ.**

೬. **ಧರ್ಮಯುಗ**ದಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದೇವ ದುಬೆ ಅವರು ಬರೆದ ಪತ್ರದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ.

೭. ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ, 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೊಡುಗೆ' ಶ್ರೀರಂಗಸಂಪದ, ೧೯೭೯.

೮. ದಿನಚರಿ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

೯. **ನಾಟಕ ರಂಗಕೃತಿ** ಪು. ೪೯.

೧೦. ಶ್ರೀರಂಗ, **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**, ಪು. ೨೨೮.

ಅನುಬಂಧ (ಅ) ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ

1A. ನಾಟಕ

೧. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಣಯಸರಣಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಾರ್ಥತ್ಯಾಗ, ಉದಯವಾಣಿ ದೀಪಾವಳಿ ಸಂಚಿಕೆ, ೧೯೮೭.

೨. ಧರ್ಮವಿಜಯ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

೩. ಇದೇ ಸಂಸಾರ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

೪. ಕನ್ನಡ ಶ್ಯಾಮ (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

೫. ಉದರ ವೈರಾಗ್ಯ, ಗ್ರಂಥಕರ್ತೃ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೦.

೬. ಮುಕ್ಕಣ್ಣ ವಿರಾಟ ಪುರುಷ, ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೪.

೭. ಅಧಿಕಮಾಸ, ಪ್ರಬೋಧಕ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೩೨.

೮. ವೈದ್ಯರಾಜ, ನಾಟ್ಯಸಂಘ, ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜು, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೨.

೯. ದರಿದ್ರನಾರಾಯಣ, ಜಯಕರ್ನಾಟಕ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೩.

೧೦. ಸಂಸಾರಿಗ ಕಂಸ, ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೫.

೧೧. ಹರಿಜನ್ವಾರ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಟನ ಮಂದಿರ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೪.

೧೨. ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಕೇಶಿ, ಆದರ್ಶ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ ಮಂದಿರ, ಹೈದರಾಬಾದ ೧೯೩೪.

೧೩. ಪ್ರಪಂಚ-ಪಾಣಿಪತ್ತು, ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೪.

೧೪. ಹೆಣ್ಣೋ-ಗಂಡೋ, (ಅಪ್ರಕಟಿತ)

೧೫. ನರಕದಲ್ಲಿ ನರಸಿಂಹ, ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕಟನಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೭.

೧೬. ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ, (ಮೂ, ಮು) ಉಷಾಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೩, ಮೊ.ಮು. ೧೯೩೯.

೧೭. **ಜರಾಸಂಧಿ**, ಮುಂಬಯಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಮುಂಬಯಿ, ೧೯೪೮.

೧೮. **ಕರ್ತಾರನ ಕಮ್ಮಟ**, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೫೫.

೧೯. **ಶೋಕಚಕ್ರ**, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೭.

೨೦. **ಜೀವನ ಜೋಕಾಲಿ**, ಸಾಧನ ಪ್ರಕಾಶನ, ರಾಯಚೂರು, ೧೯೫೭.

೨೧. **ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು**, ಜಲಂಧರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೫೮.

೨೨. **ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು**, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೫೯.

೨೩. **ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ**, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೦.

೨೪. **ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಹೊಲೆಯೂರು**, ಉದಯ ಕಲಾವಿದರು, ಸಾಗರ, ೧೯೬೧.

೨೫. **ಅಮೃತರಂಗ, (ಸಿರಿ ಪುರಂದರ, ಸಂಜೀವನೀ, ಸಾವಿತ್ರೀ)**, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೧.

೨೬. **ರಂಗಭಾರತ (ತೇಲಿಸೊ ಇಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸೊ, ರಂಗಭಾರತ, ದಾರಿ ಯಾವುದಯ್ಯಾ ವೈಕುಂಠಕೆ?)** (ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ), ೧೯೬೫.

೨೭. **ನೀ ಕೊಡೆ, ನಾ ಬಿಡೆ**, ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮುಂಬಯಿ, ೧೯೬೯.

೨೮. **ಶತಾಯು ಗತಾಯು**, ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೯.

೨೯. **ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು**, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦.

೩೦. **ಅಪರಾಧಂಗಳ ಕ್ಷಮಿಸೋ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೭೧.

೩೧. **ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು?**, ರವೀಂದ್ರ ಪುಸ್ತಕಾಲಯ, ಕಾರ್ಗಲ್, ೧೯೭೫.

೩೨. **ಸೌಭಾಗ್ಯವತೀ ಭವ** (ಅಪ್ರಕಟಿತ).

೩೩. **ಯಾರಿಗೆ ಮಾಡ್ತೀ ಮ್ಯಾಂ?**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೭೫.

೩೪. **ಸಮಗ್ರ ಮಂಥನ**, ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಪ್ರಕಾಶನ, **ಬೆಂಗಳೂರು**, ೧೯೭೬.

೩೫. ಇದು ಭಾಗ್ಯ ಇದು ಭಾಗ್ಯ ಇದು ಭಾಗ್ಯವಯ್ಯ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೭೭.

೩೬. **ಈಸ ಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೭೭.

೩೭. **ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ,ಸಾಗರ, ೧೯೭೭.

೩೮. **ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ**, ರಂಗಸಂಪದ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೯.

೩೯. ನೀ ಮಾಯೆಯೊಳಗೊ, ನಿನ್ನೊಳು ಮಾಯೆಯೊ?, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೯.

೪೦. ಭಾರತ ಭಾಗ್ಯ ವಿಧಾತಾ, ಸುಂದರ ಪ್ರಕಾಶನ,ಧಾರವಾಡ, ೧೯೮೧.

೪೧. ಕಾಲಾಯ ತಸ್ಮೈ ನಮಃ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಂಡಾರ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೮೨.

೪೨. ನೀವೇ ಹೇಳಿರಿ, ಪುರೋಗಾಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೨.

೪೩. ಅಗ್ನಿಸಾಕ್ಷಿ, ಕ್ರೈಸ್ಟ್ ಕಾಲೇಜ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫.

IB. ನಾಟಕ ಸಂಗ್ರಹ

೧. ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು, (ಇದು ಭಾಗ್ಯ ಇದು ಭಾಗ್ಯ ಇದು ಭಾಗ್ಯವಯ್ಯ, ಈಸಬೇಕು ಇದ್ದು ಜೈಸಬೇಕು, ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ) ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೭೭.

೨. ಶ್ರೀರಂಗರ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು, (ಏನ ಬೇಡಲಿ ನಿನ್ನ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು? ಗೆಳೆಯ ನೀನು ಹಳೆಯ ನಾನು) ಪುರೋಗಾಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೨.

೩. ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ-೧ (ಸಂ), ಟಿ.ಪಿ. ಅಶೋಕ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೪. (ಹರಿಜನ್ವಾರ, ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು, ಪರಮೇಶ್ವರ ಪುಲಿಕೇಶಿ, ಸಂಧ್ಯಾಕಾಲ, ಶೋಕಚಕ್ರ, ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕು, ಕೇಳು ಜನಮೇಜಯ, ಸಂಜೀವನೀ, ರಂಗಭಾರತ, ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೂರೇ ಬಾಗಿಲು).

೪. ಸಂಜೀವನೀ, ಸಾವಿತ್ರೀ, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು ೧೯೬೮.

II. ಏಕಾಂಕ (ಸಂಗ್ರಹಗಳು)

೧. ಶ್ರೀ-ರಂಗ-ಭೂಮಿ ೧: ಪೂರ್ವರಂಗ, ಮೋಹನ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೬.

೨. ಕಾಮದಹನ (ದೃಶ್ಯಗಳು), (ಸಂ) ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಧಾರವಾಡ

೩. ಜೀವನರಂಗ, ಸರಸ್ವತಿನಿಲಯ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೪.

೪. ನಿರಾಹಾರ, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೪.

೫. ಕೊನೆಯ ಗುಟುಕು, ಪ್ರಾಂತಿಕ ಪಾನ ಪ್ರತಿಬಂಧ ಸಮಿತಿ ಮುಂಬಯಿ, ೧೯೪೮.

೭. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ೧. **ಮುಹೂರ್ತ**, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೩.

೮. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ೨. **ಪೂರ್ವರಂಗ**, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೪.

೯. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ೩. **ಅಹಲ್ಯೋದ್ಧಾರ**, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೫.

೧೦. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ೪, **ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಸರಸ್ವತಿ**, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೫.

೧೧. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ೫, **ದಾಂಪತ್ಯದ ದೊಂಬೆ**, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೬.

೧೨. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ೬, **ಪ್ರಪಂಚ ಪ್ರವಾಹ**, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೬.

೧೩. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ೭, **ಭೂತಗನ್ನಡಿ**, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭.

೧೪. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ೮, **ತಾರಕ ಸಂಹಾರ**, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭.

೧೫. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ಭಾಗ ೧, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೫.

೧೬. **ಶ್ರೀರಂಗ ನಾಟ್ಯ ತರಂಗ** ಭಾಗ ೨, ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೭.

೧೭. **ಅಶ್ವಮೇಧ ಮತ್ತು ಇತರ ನಾಟಕಗಳು**, ಪುರೋಗಾಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫.

೧೮. **ಒಂಭತ್ತು ಏಕಾಂಕಗಳು**, ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೨.

III. ಕಾದಂಬರಿ: ಕಥೆ

೧. **ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಸೃಷ್ಟಿ**, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೪.

೨. **ಭರಮಪ್ಪನ ಭೂತ**, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಕಾಶನ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೨.

೩. ಪುರುಷಾರ್ಥ, ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೭.
೪. ಕುಮಾರ ಸಂಭವ, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೪೯.
೫. ಪ್ರಕೃತಿ, ವಾಹಿನಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೪.
೬. ಪುರುಷ, ಸುಧಾ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೬.
೭. ಅನಾದಿ, ಲಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೫೩.
೮. ಅನಾದಿ–ಅನಂತ, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೯.
೯. ಗೌತಮನ ಶಾಪ, ಸುದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾಶನ, ತಿಪಟೂರು, ೧೯೬೨.
೧೦. ಸೌಜನ್ಯನ ಬೆಲೆ, ಗೀತಾ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೬.
೧೧. ವಿಷಚಕ್ರವ್ಯೂಹ, ಪ್ರತಿಭಾ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ ೧೯೬೭.
೧೨. ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಪುಲಿಕೇಶಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೯.
೧೩. ಶಾಮರಾಯನ ಸತ್ಯ, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭.
೧೪. ಕಿಟ್ಟಣ್ಣನ ಕ್ಲಬ್ಬು (ಹಾಸ್ಯ ಕಥೆ), ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೫೭.

IV. ಕಾವ್ಯ

೧. ಆಹ್ವಾನ, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೫.

V. ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆ

೧. ನಗೆ, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೪.
೨. ನಾಟ್ಯದರ್ಪಣ, ಥಿಯೇಟರ್ ಸೆಂಟರ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೫.
೩. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ೧೯೬೮.
೪. ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಸ್ಯೆ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೯.
೫. ರಂಗನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೧.
೬. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ. ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೩.

೭. **ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ**, **Indian Theatre** ದ ಅನುವಾದ ಆರ್.ಎಲ್. ಅನಂತರಾಮಯ್ಯ, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ, ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೭೭.

೮. **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂಡಪ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೨.

೯. **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಟ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೨.

೧೦. **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ**, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೩.

೧೧. **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ** ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳ ಸಮೇತ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೮೪.

೧೨. **ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದರ ಛಾಯೆ**, ಸಹ್ಯಾದ್ರಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೬.

೧೩. **ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗವಿಚಾರಗಳು**, ಮಿಂಚಿನಬಳ್ಳಿ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೮೯.

VI. ನಾಟ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ

೧. **ಕಾಳಿದಾಸ**, (ಕೃತಿ ವಿಮರ್ಶೆ), ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೦.

೨. **ಕಾಲಿದಾಸ**, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦.

೩. **ಭವಭೂತಿ**, ಅಂಕಣ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೫.

೪. **ಯುರೋಪಿಯ ನಾಟಕಕಾರರು**, (ಅಪ್ರಕಟಿತ).

೫. **ನಾಟ್ಯರಂಗ**, (ಅಪ್ರಕಟಿತ).

VII. ವೈಚಾರಿಕ ಪ್ರಬಂಧ

೧. **ಶಾರದೆಯ ಸಂಸಾರ**, ನವಜೀವನ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೩.

೨. **ಗೀತಾಗಾಂಭೀರ್ಯ**, ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೧.

೩. **ಜಾತೀಯ ಸಮಸ್ಯೆ**, ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕ ಸಂಘ, ಧಾರವಾಡ ೧೯೪೪.

೪. **ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ**, ಜಯಂತಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೫.

೫. ಪ್ರಗತಿಯ ಒಳನೋಟ, ೧೯೪೭.

೬. ಗೀತಾದರ್ಪಣ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೭೦.

೭. ಮಾನವನ ಮೃತ್ಯುಪತ್ರ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೮೪.

೮. ೪೨ರ ಚಲೇಜಾವ್ ಚಳುವಳಿ, ಪುರೋಗಾಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೯.

೯. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಎ.ಸೀ. ಸಂಪದ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೪.

VII. ಹರಟೆ : ಸಂಗ್ರಹ

೧. ಋತುಸಂಹಾರ, ತಾರಾವಿಹಾರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ ಪ್ರೇಮಾಯತನ, ೧೯೩೯.

೨. ಸ್ವಲ್ಪದ್ರಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರ್ಸ್ಯ, ರಂಗ ಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೪.

೩. ಸ್ವರ್ಗೀಯ ಶತ್ರುಗಳು, (ಅಪ್ರಕಟಿತ).

೪. ಮರ್ಕಟ ಮೀಮಾಂಸೆ, (ಅಪ್ರಕಟಿತ).

೫. ಒಡುಗು ಪುಢಾರಿಗಳು, (ಅಪ್ರಕಟಿತ).

೬. ಅರ್ಥಾತ್ ಹರಟೆಗಳು, ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೯೬.

IX : ಚರಿತ್ರೆ: ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆ

೧. ತರುಣ ತುರ್ಕಸ್ತಾನ ಅರ್ಥಾತ್ ಕೆಮಾಲ ಪಾಶಾ, ಮಿಂಚಿನ ಬಳ್ಳಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೭.

೨. ನಮ್ಮ ನೆಚ್ಚಿನ ನೆಹರೂ, ಲೋಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ, ೧೯೬೪.

೩. ನನ್ನ ನಾಟ್ಯ ನೆನಪುಗಳು, ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೬೦.

೪. ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, (ಮೊದಲ ಭಾಗ) ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೩.
ಸಾಹಿತಿಯ ಆತ್ಮಜಿಜ್ಞಾಸೆ, (ಎರಡೂ ಭಾಗ ಸೇರಿ) ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಸಾಗರ, ೧೯೯೪.

X. ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ

೧. ಮುಕ್ಕಣ್ಣನ ಯಾತ್ರೆ, (ಇತರರೊಡನೆ), ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ ೧೯೪೬?

೨. ಶ್ರೀ-ರಂಗ-ಯಾತ್ರೆ, ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ೧೯೭೦.

XI. ಅನುವಾದ

೧. **ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಗಣರಾಜ್ಯ ಘಟನೆ**, ಶಂಭುಲಿಂಗಪ್ಪ ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೫೨.

೨. ಧರ್ಮಾನಂದ ಕೋಸಂಬೀ, **ಭಗವಾನ್ ಬುದ್ಧ** (ಮರಾಠಿ), ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಹೊಸದಿಲ್ಲಿ, ೧೯೫೬.

೩. ಗ.ತ್ರ್ಯಂ. ಮಾಡಖೋಲಕರ, **ಹಾಳು ದೇಗುಲ**, (ಮರಾಠಿ), ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಷಾಸಂಸ್ಥೆ, ಮದರಾಸು, ೧೯೬೦.

೪. ಇಬ್ಸೆನ್ನಿನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪರವಾಗಿ ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೬೧.

೫. ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದ, **ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ** (ಹಿಂದೀ) ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೬೬.

XII. ಸಂಪಾದಿತ

೧. **ಏಕಾಂಕ ಸಂಗ್ರಹ**, ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪರವಾಗಿ ಕವಿ ಕಾವ್ಯಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೩೩.

೨. ಸ.ಸ. ಮಾಳವಾಡರೊಡನೆ, **ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ದರ್ಪಣ**, ಸ್ಟೂಡಂಟ್ಸ್ ಓನ್, ಬುಕ್ ಡಿಪೋ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೩೭

೩. **ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ**, ಧೋಂಡೋ ನರಸಿಂಹ ಮುಳಬಾಗಿಲು, ಶಂ.ಶಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೫೧, (ಎ.ಮು.)

೪. **ಏಕಾಂಕ ನಾಟಕಗಳು** (ನಾ. ಕಸ್ತೂರಿಯವರನೊಡನೆ), ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತ ಪುಸ್ತಕಸಂಸ್ಥೆಯ ಪರವಾಗಿ, ಶರತ್ ಏಜನ್ಸೀಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೫೨.

೫. **ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ**, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧. **Introduction to the Comparative Philology of Indo Aryan Languages**, Pune, 1932.

೨. **Drama in Sanskrit Literature,** Popular Prakashan, Bombay, 1947.

೩. **Introduction to Bharata's Natya Sastra,** Popular Prakashan, Bombay, 1966.

೪. **Kalidasa, An Appreciation,** Author, Dharwad

೫. **The Indian Theatre,** National Book Trust of India, 1971.

೬. **Natya Sastra,** tr. with Notes, Popular Prakashan, Bombay, 1986.

೭. **Quest for Wisdom,** Incorporating **Gitagambhirya,** and **Gitadarpana,** tr. P.V. Joshi, Popular Prakashan, 1993.

೮. **Listen Janumejaya and other plays,** Ed.G.S. Amur Sahitya Akademi, New Delhi, 2004

೯. **Human or Superhuman?** Unpublished play.

೧೦. **Mighty Minds of Youth,** Unpublished play.

೧೧. **U. R. Graduates** Unpublished play.

೧೨. **A Peasant and his Wife** Unpublished play.

XIV. ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಕುರಿತ ಗ್ರಂಥಗಳು

೧. ನರಂಗ, (ನಗಳೂರ ರಂಗನಾಥ); **ಶ್ರೀರಂಗ: ಜೀವನ ಸಾಹಸ,** ರಂಗಮಂಗ ಪ್ರಕಾಶನ, ಧಾರವಾಡ, ೧೯೪೧

ನಗಳೂರ ರಂಗನಾಥ, **ಶ್ರೀರಂಗ: ಒಂದು ಹೊಸ ನೋಟ** ಎಂ. ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಕಾಲೇಜು, ಉಡುಪಿ, ೧೯೫೯.

೨. G.S. Amur, Adya Rangacarya, University of Mysore, 1975.

೩. ಎಸ್ಕೆ (ಎನ್.ಕೆ. ಕುಲಕರ್ಣಿ), **ಶ್ರೀರಂಗ,** ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ, ೧೯೮೯.

ವಿಜಯಾ, ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಸಾಹಿತ್ಯ ನವ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು ೨೦೦೨.

ಅನುಬಂಧ (೩)

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ

ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆಗಳು

೧೯೦೪ ವಿಜಾಪುರ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಅಗರಖೇಡದಲ್ಲಿ ಜನನ

ವಿಜಾಪುರದ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಪಾಠಶಾಲೆ ಹಾಗೂ ಗವರ್ಮೆಂಟ್ ಹೈಸ್ಕೂಲುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ.

ಪುಣೆಯ ಡೆಕ್ಕನ್ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚ ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಬಿ.ಎ. ಪ್ರಥಮ ವರ್ಗದಲ್ಲಿ.

ಐ.ಸಿ.ಎಸ್. ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಪ್ರಯಾಣ.

ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಸ್ಟಡೀಜ್, ಲಂಡನ್ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಎಂ.ಎ.

ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮರಳುವಿಕೆ.

ಧಾರವಾಡದ ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಧ್ಯಾಪಕನೆಂದು ನಿಯುಕ್ತಿ.

ಧಾರವಾಡದ ಕನ್ನಡ ಅಮೆಚೂರ್ಸ್ ನಾಟ್ಯಸಂಘದ ಸ್ಥಾಪನೆ.

ಶಾರದಾ ಚಂದ್ರಚೂಡರೊಡನೆ ಮದುವೆ.

'ಆರ್.ವಿ. ಜಾಗಿರದಾರ' ಹೆಸರು ಬದಲಿಸಿ 'ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ' ರಾದುದು.

ಕರ್ನಾಟಕ ಕಾಲೇಜಿನ ಅಧ್ಯಾಪಕ ಹುದ್ದೆಗೆ ರಾಜೀನಾಮೆ.

ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಮಿನಿಸ್ಟ್ರಿ ಆಫ್ ಇನ್‌ಫರ್ಮೇಶನ್ ಆ್ಯಂಡ್ ಬ್ರಾಡ್‌ಕಾಸ್ಟಿಂಗ್ ಇಲಾಖೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪೆಶಲ್ ಆಫೀಸರರೆಂದು ನಿಯುಕ್ತಿ.

೧೯೫೫ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಲನದ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆ, ರಾಯಚೂರಿನಲ್ಲಿ.

೧೯೫೬-೫೯ ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ಬೆಂಗಳೂರು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಡ್ಯೂಸರ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ ಎಂದು ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಣೆ, ನಾಟ್ಯಸಂಘದ ಹೊಣೆ.

೧೯೬೩ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯಿಂದ ಪ್ಲೇರೈಟ್ಸ್ ಅವಾರ್ಡ್

೧೯೬೭ ಸಂಗೀತನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಫೆಲೋಶಿಪ್.

೧೯೬೯ ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದು ಜರ್ಮನಿ, ಹಂಗೇರಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರವಾಸ.

೧೯೭೧ ರಾಜ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರೆಂದು ನಿಯುಕ್ತಿ.

೧೯೭೨ ಪದ್ಮಭೂಷಣ ಪದವಿ. ಕಾಲಿದಾಸಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ.

೧೯೭೫ ಭಾರತ ಸರಕಾರದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಬರ್ಲಿನ್ ನಾಟ್ಯೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ಸಂದರ್ಶನ.

೧೯೭೬ ಮೈಸೂರು ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಿಂದ ಗೌರವ ಡಾಕ್ಟರೇಟ್.

೧೯೭೯ ಉಜ್ಜಯಿನಿಯ ಕಾಲಿದಾಸ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಗೌರವ ನಿರ್ದೇಶಕ.

೧೯೭೯-೮೨ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಗೌರವ ನಿರ್ದೇಶಕ.

೧೭-೧೦೧೯೮೪ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಮರಣ.

ನಾಮಸೂಚಿ

ಗ್ರಂಥಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಇಟಲಿಕ್ ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿವೆ

ಜಿ.ಎಸ್. ಆಮೂರರ ಇತರ ಕೃತಿಗಳು

ಕನ್ನಡ

೧. ಮಹಾಕವಿ ಮಿಲ್ಟನ್ (೧೯೫೮, ೧೯೬೬).
೨. ಕೃತಿಪರೀಕ್ಷೆ (೧೯೭೦).
೩. ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿ (೧೯೮೧).
೪. ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ (೧೯೮೩).
೫. ಅ.ನ. ಕೃಷ್ಣರಾಯರು (೧೯೮೭).
೬. ಅರ್ಥಲೋಕ (೧೯೮೮), ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಸ.ಸ. ಮಾಳವಾಡ ಪ್ರಶಸ್ತಿ.
೭. ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ (೧೯೯೧, ೧೯೯೬)
ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಭಾರತೀಯ ಭಾಷಾ ಪರಿಷತ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ವಿ.ಎಮ್. ಇನಾಂದಾರ್ ಪ್ರಶಸ್ತಿ
೮. ವ್ಯವಸಾಯ (೧೯೯೨)
೯. ಕಾಮಿಡಿ (೧೯೯೩)
೧೦. ನೆಹರು (ಅನುವಾದ) (೧೯೮೯)
೧೧. ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಕಾದಂಬರಿ (೧೯೯೪) ರಾಜ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಬಿ.ಎಚ್. ಶ್ರೀಧರ ಪ್ರಶಸ್ತಿ.
೧೨. ಸಾತ್ವಿಕ ಪಥ (೧೯೯೫).
೧೩. ಕಾದಂಬರಿ ಸ್ವರೂಪ (೧೯೯)
೧೪. ಅವಳ ಕತೆಗಳು (ಸಂ) (೧೯೯೯)
೧೫. ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ರಾಮಚಂದ್ರ ಬೇಂದ್ರೆ (೨೦೦೦)
೧೬. ಅಮೃತವಾಹಿನಿ (೨೦೦೦)
೧೭. ಶಾಂತಿನಾಥ ದೇಸಾಯಿ (೨೦೦೦)
೧೮. ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯದ ಪ್ರತಿಮಾಲೋಕ (೨೦೦೦)
೧೯. ಕಥನಶಾಸ್ತ್ರ (೨೦೦೧)

೨೦. ಸೀಮೋಲ್ಲಂಘನ (೨೦೦೨)

೨೧. ಬೇಂದ್ರೆಕಾವ್ಯ (ಸಂ) (೨೦೦೩)

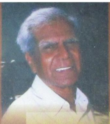
೨೨. ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಸಣ್ಣ ಕತೆ (೨೦೦೩)

೨೩. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಕಥಾಲೋಕ (ಸಂ) (೨೦೦೪)

೨೪. ನಿಂದ ಹೆಜ್ಜೆ (೨೦೦೫)

ಇಂಗ್ಲಿಷ್

1. The Concept of Comedy (1963).
2. Critical Essays on Indian Writing in English (Ed with others) 1968.
3. Manohar Malgonkar (1972).
4. Adya Rangacarya (1975).
5. A Critical Spectrum (1975).
6. Images and Impressions
7. A. N. Krishna Rao (1983).
8. Essays on Comparative Literature and Linguistics; (Ed) (1984)
9. Colonial Consciousness in Commonwealth Literature (Ed with S.K. Desai), 1984.
10. Indian Readings in Commonwealth literature (Ed) 1985.
11. Forbidden Fruit (1992).
12. Creations and Transcreations (1992).
13. Selected Kannada Short Stories (Ed) (1993).
14. D.R. Bendre (1994).
15. Perceptions of Modern Indian Literature (1996).
16. Critic on the Run (2000).
17. Essays on Modern Kannada Literature (2001)
18. Ideas and Images (2002)
19. The Poetics of T. S. Eliot (2004)
20. Listen Janamejaya and Other plays by Adya Rangacharya (Edited) (2005)



ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರ್ಮಾತೃಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಶ್ರೀರಂಗ (ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ)ರ ವಿಪುಲ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು - ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ, ಹರಟೆ, ವೈಚಾರಿಕ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಚರಿತ್ರೆ-ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ, ಅನುವಾದಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಸೇರಿದಂತೆ-ಒಂದೆಡೆ ನೋಡುವ, ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದುವರೆವಿಗೆ ನಡೆದದ್ದಿಲ್ಲ. ಅವರ ಕೆಲವೇ ಕೃತಿಗಳು ನಮ್ಮ ವಿಮರ್ಶಕರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಾಹಿತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಅವನ ಸಾಧನೆಗಳ ಪರಿಚಯವಾಗುವುದು ಅವನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇಂತಹ ಶಿಸ್ತುಬದ್ಧ ಅಧ್ಯಯನದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಾಗಲೇ. ಕುತೂಹಲದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಹರಿಜನ್ವಾರ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹತ್ತನೆಯ ನಾಟಕ; ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳೇ ಎಪ್ಪತ್ತರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮೀರಿವೆ; ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹದಿಮೂರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ದೈತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಹೀಗೆ ಸೃಜನಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ಅಭಿಮಾನದ ಸಂಗತಿ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ವಾಸ್ತವವೆಂದರೆ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಮರೆಯಾದಂತೆ ಅವರ ಕೃತಿಗಳೂ ವಿಮರ್ಶಕರ ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಬಾರದೆಂಬುದು.

ನಾನು ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕುಲಪತಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಯೋಜನೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದೆ. ಇದರ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ಶ್ರೀಮತಿ ಶಾರದಾ ಆದ್ಯ ಅವರಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಬರವಣಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಓದುಗರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರಕಬೇಕೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಸಂಕಲ್ಪವಾಗಿದ್ದಿತು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಆಯ್ದ ನಾಟಕಗಳು ಶ್ರೀರಂಗ ಸಂಪುಟ-೧ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ೧೯೯೪ರಲ್ಲಿ ಹೊರಬಂದಿತು.

'ವಿರಾಟ ಪುರುಷ'ದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ಸಮಗ್ರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಚಿಂತನೆ, ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಶಕ್ತಿ-ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳು-ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ವಿಷಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಿರ್ದುಷ್ಟ ಹಾಗೂ ನಿಷ್ಪಕ್ಷಪಾತ ಚರ್ಚೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಭುವನದ ಭಾಗ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯ: ಕಾದಂಬರಿಗಳಂಥ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಆಮೂರರು ಭಾರತದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಚಿಂತನೆಯ ಫಲವಾದ ಈ ಬೃಹದ್ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಓದುಗರು ಪ್ರೀತಿ, ಉತ್ಸಾಹಗಳಿಂದ ಬರಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿ ಎಂದು ತೆರೆದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

-ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ

ISBN:81-7713-185-0

Rs.150/-

ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಬೆಂಗಳೂರು ೫೬೦ ೦೦೨